حول ثقافة الثقافة!

● لقد أطلعت أخي الدكتور محمد عبدالعزيز الموافي عضو هيئة التدريس بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة -، في مطلع شهر فبراير 2005م، على محاضرة الأخ الدكتور غازي عبدالرحمن القصيبي التي ألقاها في الملتقى الأول للمثقفين السعوديين، الذي انعقد في الرياض من 13/11 شعبان 1425هـ الموافق 25-2004/9/27 .. وتشاورنا في إطلاع الإخوة في دار العلوم، كالعميد ونوابه، وبعض أعضاء هيئة التدريس، وتحمّل أبا محمد شكر الله له مسؤولية القيام بهذه المهمة، وجاءني منه هذه التعليقات من الإخوة هناك.. ولا أظن أن نشرها اليوم بعد مضي نحو ستة أشهر يعد متأخراً، ذلك أن غربلة تلك الموضوعات والآراء التي ألقيت في المؤتمر لم ينظر فيها بعد، لاسيما وأن إطار وزارة الثقافة لم ينشأ بعد، وأن وزارة الثقافة والإعلام، قد أسندت إلى رجل ليس بعيداً عن المعرفة وأنه قد يحتاج إلى أيام أو بعض الوقت لتكوين جهاز الثقافة ليتولى شؤونها وشجونها.

● وكنت أود، وما تغني الودادة، أن يطول التحاور حول محاضرة الدكتور القصيبي، ويكثر عدد المعلقين عليها من خارج المملكة، أما في الداخل، فأكبر الظن أنها نالت نصيبها من ذلك، لأن كثرة التعليقات الجيدة كما عهدناها تثري البحث وتضيف إليه.

● وإني أقدم شكراً عاطراً للأديب الكاتب العزيز الأستاذ إبراهيم

عبدالرحمن التركي مدير الملحق الثقافي في صحيفة الجزيرة، الذي أزعجته وهو في إجازته، أن يُفضل بمدّي بنص هذه المحاضرة، وبنسخ من الملحقات التي أصدرتها الجزيرة، مواكبة لأيام الملتقى، إذ فيها البرنامج للمشاركين وطروحاتهم.. وغطى هذا الملحق كل ما كان في الملتقى وكان خير عطاء، لأنه انطلق من استعداد ومتابعة دقيقة فاعلة، واحتفى به المنتدون، وكان ناجحاً بتوفيق الله أولاً ثم بجهود رئيس التحرير الأستاذ خالد الملك، والدينمو العامل الواعي المدرك لمسؤوليته وأدائه الذي حقق ويحقق بعون الله المزيد من النجح والارتقاء في العمل المميز المثمر.

رئيس التحرير

ثقافة الثقافة

عبر مطالعات وتعليقات

يعقب الأستاذ الدكتور أحمد كشك عميد كلية دار العلوم على القضية بقوله:

يطرح الدكتور غازي القصيبي مفهوماً إنسانياً للثقافة فيه من اليسر والشفافية والحرية ما يهيئ لثقافتنا إن جرت في إطاره - أن تتبوأ مكانة سامقة؛ فـ «ثقافة الثقافة» لديه هي تلك الروح التي تصادق الثقافة وتشجعها وتعينها.

أين هذه الروح التي تُحدث تلك المصادقة؟

هو رافض للسلطة أن تكون السبيل لطرح هذه المصادقة ، فقد جُربت فانحرفت بالمفهوم والدور كي تجعله قرين أيديولوجية معينة ذات سياسة ترفض ثقافة الآخر! ومع دور السلطة المتزايد بات المثقف قناعًا خادعًا لسياستها؛ فرأينا المثقف المنافق، والمثقف الأيديولوجي، والمثقف المعمّى الاستشهادي. وقد فشل تاريخ السلطة في طرح مضمون مثر لثقافة تأخذ وتعطي.

إن أزمة السلطة في طرح مفهومها، أدخل في وادي الثقافة أدعياء لا ثقافة لهم. وأخرج من واديها أعلاما كان من الممكن أن يكون لهم دور وعطاء!

القصيبي مؤمن بثقافة العدل والحوار الجريء الذي لا يرفض، ولا يصادم، وإنما يتقبل الآخر وبخاصة إذا كان هناك حفاظ على الثوابت. وهو يأخذ من عبقرية العصر العباسي الذي صح فيه هذا المفهوم الذي آخى بين أبي نواس صاحب الخمر والغزل وأبي العتاهية الزاهد في وعاء إبداعي واحد! فلم يضرب أبو نواس في ثوابت أبي العتاهية، ولم يضرب أبو العتاهية في ثوابت أبي نواس! كما أن هذا العصر صدرت عنه حركة فكرية متألقة، جرى فيها حوار المعتزلة مع الأشاعرة دون حجر أو قيود!

إن مفهوم الثقافة مفهوم إنساني حر يعتز بالذات ويعترف بالآخر يحترم الرأي الصحيح المبرأ من الهوى والغرض.. إنه مفهوم عاقل مبدع.. يرى الإنسان قوة دافعة ويرى الثقافة ملكًا لأصحابها بعيداً عن التوجيهات أو التوجهات المتحكمة. والذى يقرأ تاريخنا المعاصر يدرك أن جل مصائبنا جاءت من طرح المفهوم الثقافي الأيديولوجي؛ فلا ثقافة حقيقية إلا من خلال هذه الشفافية التى يشير إليها الدكتور غازي القصيبي. ومن الشفافية المطروحة أن تكون الثقافة إنسانية من المحكومين لا من السلطة والحكام فقط.

ومن الشفافية كذلك أن تكون ثقافة محايدة نزيهة لا تعرف الهوى أو الغرض.

ومن الشفافية أن تعترف بالآخر: تحاوره، تعترف له بالإنجاز، وتعرض عليه إنجازك. أحسب أن هذه الشفافية إن تحققت فإن ثقافة الثقافة تصبح أملاً مشروعاً لأمة ضاع أمر ثقافتها.. فلم تعرف منه الظاهر من الخبئ!

* * *

وقد جاءت مداخلة الدكتور شفيع السيد «أستاذ النقد الأدبي»، على النحو التالى:

أبدأ بتحية الشاعر الكبير الدكتور غازي القصيبي الذى سرت روح الشعر فى محاضرته، ولم يغب عنها، فى الوقت نفسه، منطق الفكر، فجذب إليه القارئ والمستمع معاً، وأثار بما قال بعض الأفكار والتأملات. وإذا كان فى مستهل كلمته قد أعرب عن حيرته، بل عن وَجَله من الموضوع الذى طلب منه الحديث فيه، وهو «التنمية الثقافية ودور المثقف فيها» لسبب يتعلق بكلمة «التنمية» التى غام معناها عنده، ربما لكثرة ما استخدمت فيه هذه الأيام، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى لاختلاف «النموذج» الذى يمكن أن يكون عليه المثقف على نحو ما بيَّن - فأنا أبدي حيرتي أيضاً أمام السياقات المتباينة التى وردت فيها - ولا تزال - كلمة «الثقافة»، فهناك على سبيل المثال: «ثقافة السلام»، و«ثقافة البيئة»، و«ثقافة النص»، بل وصل الأمر إلى حد استخدامها

فى صيغ متقابلة، مثل «ثقافة الذاكرة» أو «ثقافة الحفظ والتلقين» فى مقابل «ثقافة الإبداع»، ومثل «ثقافة السلطة» و«سلطة الثقافة» و«ثقافة التغيير وتغيير الثقافة». كل هذه العبارات قرأناها ونقرؤها فى الصحف، وسمعناها ونسمعها فى الندوات والمؤتمرات المتنوعة التى تعقد هنا وهناك فى أرجاء بلادنا. وقد بات من الضروري إزاء هذا الركام الهائل من استخدامات الكلمة أن يُحدد مدلولها أولاً؛ فما أكثر ما ينشب الخلاف فى الرأي عندما لا يتم الاتفاق على نقطة البدء، أو على - حد تعبير القدماء - تحرير المصطلح الذى يدور حوله الحوار.

فطن الدكتور القصيبي إلى هذه النقطة، وفطن كذلك إلى التعريفات الكثيرة التى قدمها المفكرون لكلمة الثقافة فى دوائر المعارف المختلفة، وصاغ هو تعريفا رآه معبراً عنها، وهو أنها «تلك الإبداعات الإنسانية التى تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، والتى تغني فكر الإنسان بالتسامح، وتضاعف اهتماماته العقلية، وتطور حسه الجمالى».

وبغض النظر عما قد يثار حول هذا التعريف من تساؤلات أوصد القصيبى الباب أمامها، حين وصفه (التعريف) بأنه تحكمي بعض الشيء شأن كثير من التعريفات؛ أقول بغض النظر عن ذلك فإن هناك نقطة مهمة تضمنها التعريف؟ فالثقافة عنده تعني ضروباً من الإبداع، وثراءً فى المعرفة تفضي بالإنسان إلى ارتقاء في الذوق واستنارة فى الفكر وتسامحا فى السلوك. وهذا هو بيت القصيد؛ لذلك كان من أهم ما قيل عن الثقافة أنها سلوك، فلا يكفي أن ينهل الإنسان من العلوم والمعارف، ويختزنها في ذاكرته، دون أن يظهر أثرها على سلوكه ومواقفه من الآخرين.

من هنا كان تحول الدكتور القصيبي، وإيثاره تغيير عنوان المحاضرة، فبدلاً من التنمية الثقافية ، بما يكتنفها من غموض، تحول بالحديث إلى ما ينبغى أن يتوافر للثقافة من مناخ ملائم تتنفس فيه، فذلك هو الموضوع الجدير بالكلام، والجدير بالاهتمام، وأولى به أن يسمى «ثقافة» أيضًا،

وجوهره هو الحرية التى تؤتى فيها الثقافة ثمارها. إنها حرية الفكر وحرية الإبداع، دون أن يعني ذلك الانفلات من كل القيود، فتصبح مرادفاً للفوضى وإنما هى الحرية المسئولة التي تنبع قيودها من ذات المثقف وضميره، والتزامه بقيم مجتمعه وثوابته. هذه الحرية نفتقدها الان، مع الأسف، في أغلب مجتمعاتنا العربية والإسلامية إن لم يكن فيها جميعاً.

والغريب أن أمتنا العربية الإسلامية ظلت طوال قرون خلت منارًا لهذه الحرية، فاستظل بظلها أفراد كثيرون يختلفون فى جنسياتهم وعقائدهم، عاشوا جميعا آمنين على أرضها، والمبدأ الذي يدين به الجميع ، ويحتكمون إليه: «لهم ما لنا، وعليهم ما علينا»؛ ومن ثم كان ازدهارها وقوتها. أين نحن الآن من ذلك الماضي الوضيء؟!

هكذا لمس القصيبي قضية الساعة، القضية التى تعيش بسببها الأجيال الحاضرة فى محنة، ومن أجلها تُكال لنا الاتهامات بالتطرف والإرهاب، بحق وبغير حق!.

الحرية للأفراد وللشعوب. حرية الفكر والإبداع فى ضوء ما أشرنا من قبل هي المطلب الملح الآن فى عالمنا المعاصر، وعمل الرقيب، رسمياً وغير رسمي، فى مطاردة الفكر والإبداع.. والخضوع له بالقبول حيناً والرفض حيناً آخر - أمر مرفوض. ولن تتقدم به الحياة أو ينهض به المجتمع؛ فالبلابل - كما يقول القصيبي - لا تغرد وهي سجينة الأقفاص، والمياه لا تعزف سيمفونية الخرير، وهي حبيسة في الخزانات، والأغصان لا تشنف الآذان بالحفيف ، وهي مشدودة إلى الجذوع.

بيد أنني كنت أنتظر أن يخطو الدكتور القصيبي خطوة أخرى فى اتجاه مطلب الحرية لتكتمل المنظومة، وتلك هى حرية الاختيار فى أكثر من مجال؛ وقد كان قريباً من ذلك، لكنه لم يفعل، فصدقت عليه العبارة القائلة: كان النبع منه على ضربة معول.. لكنه لم يضربها!!

❖ ❖ ❖

ويقول الدكتور محمد حماسة عبداللطيف وكيل كلية دار العلوم:

حاول المثقف البارز الدكتور غازي القصيبي في كلمته المكاشفة أن يضئ معنى مراوغاً حدده لنفسه وهو «ثقافة الثقافة».

فإذا كان مفهوم «الثقافة» حمال أوجه، فإن ثقافة الثقافة معنى جمَّال أوجه لحمال أوجه، ولكنه ارتضى - وأنا معه - أن الثقافة هي تلك الإبداعات الإنسانية التي تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، وتغني فكر الإنسان بالتسامح وتضاعف اهتماماته العقلية وتطور حسه الجمالي ومن هنا فإن كل فئة من فئات المجتمع لديها ثقافتها التي ورثتها، وتعيش بها، وتخامر فكرها وتوجه سلوكها. ولا شك أن هذا الكلام الموجز محاولة لحشد أكبر قدر من الأفكار في أقل قدر من الكلمات.. ومفهوم الثقافة نفسه أو تعريف الثقافة مما عني به كثير من المفكرين والمبدعين. لقد حاوله ت.س. إليوت في ملاحظات حول تعريف الثقافة ، وحاوله مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام Brimingham في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا والقضايا الأيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة gender relates issurs والحركات الاجتماعية والحياة اليومية ، وموضوعات أخرى متنوعة.

إن ثقافة كل مجتمع كامنة فيه، وهي تعمل على توجيه حياته ومعتقداته ولكننا لا نستطيع أن نهمل دور وسائل الإعلام التي تحاول دائماً تشكيل الثقافة السياسية بما يرضي الجهات الحاكمة. ودور وسائل الإعلام العالمية التي أصبحت تعطى العالم كله في تشكيل ثقافة الشعوب المغلوبة على أمرها بما تمثله من إمبريالية ثقافية.. ويؤكد بعض المفكرين أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة الأمريكية مثلا تنشر القيم البرجوازية بحيث يتشربها الناس ولاسيما شعوب العالم الثالث بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوجية الرأسمالية، وذلك بدوره يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب

وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبقي، وإعاقة وعيها عن الانتباه لما يحدث بالفعل فى مجتمعاتها. إن فرضية الإمبريالية الثقافية تعرف بوصفها نظرية استعمار الكوكاكولا Socia - Colonization . وهى قضية خلافية إلى حد ما.

إن شعوبنا الآن تعاني من ذلك الغول الثقافي الذى يفرض نفسه علينا وهو «العولمة» ومن بينها العولمة الثقافية التى تريد ابتلاع ثقافتنا وتهميشها، والاهتمام بثقافة الآخر. ولا أظن أننا غافلون عن هذا الابتلاع والتهميش، ولكننا لا نعرف سبيلاً إلى التصدي.

إن محاولة الدكتور غازى القصيبى إحدى وسائل التبصر والفهم والدعوة إلى الحرية، ونحن نحلم معه بمجتمعات تؤمن بثقافة الحرية التي تقود إلى ثقافة الثقافة، لأن التقدم والرقي في الحياة لا يتأتى إلا لمن يشعرون بالحرية، ويسلكون وفق هذه الحرية.

❖❖❖

أما الدكتور شعبان صلاح وكيل كلية دار العلوم فيرى:

أن الأفكار العامة للمحاضرة مما لا يُختلف فيه؛ فتعدد نماذج المثقفين، وامتلاء الساحة بتناقضاتهم، وامتلاء المجتمعات بالنماذج الدافعة إلى الأمام، وتلك التى تجر إلى الوراء، ووجود النموذج الذى يتمنى كل مخلص لو أنه لم يلتق به فى حياته، وانقسام المجتمعات إلى معادٍ للثقافة: يفتش الصدور ، ويحاسب على النوايا... ومصادق للثقافة: يقتصر دوره على حماية الثوابت غير المختلف فيها؛ يمارس ذلك فى الحدود الدنيا، ويسمح بتعدد الأفكار، ويتعامل مع الآخرين أخذا وعطاء، وكون معظم المجتمعات العربية من النموذج الأول.. كل هذه الأفكار ليست موضع خلاف كبير؛ لأنها تصف واقعاً، وتصور حالة.

ولا يعني تعدد النماذج وتغاير الأدوار أنه لا يوجد دورٌ للمثقف في بنى وطنه؛ لأن وجود الفروق لا يعني غياب الدور، وتغاير الأدوار لا يؤدي إلى محو التأثير.

إن تأثير المثقفين فى بني وطنهم ليس تأثيرا فرديًا نابعًا من مكونات كل مثقف على حدة، لكنه تأثير ناجم عن جو ثقافى عام ومناخ فكري شامل تكوّنه آراء الإيجابيين من المثقفين على الإجمال، ويخضع فى النهاية لمصفاة المجتمع التى تتخلص من كل الشوائب وتحتفظ بما هو مفيد باقٍ بقاء الصالحات.

كما أن القول بأن ما يحرك المثقف ويحفزه هي - باستثناءات يسيرة - ظلامات فردية وشخصية... قولٌ فيه غبنٌ لجمهور المثقفين؛ فلا يعني اهتمام الإنسان بحاجاته وسعيه وراء مطالبه وبحثه عن حلول لظلاماته ومشاكله - أنه متقوقع فى دائرته الخاصة. فكيف يعطي مجتمعه وهو مكبّل بقيود الحاجات وأثقال الظلامات؟!

إن صفاء فكر المثقف وخلو أفقه من المكدرات من أهم العوامل الدافعة إلى التفكير في صالح المجموع، وتعبيد الطريق ليكون صالحا لمسيرة المجتمع كله.

وإننا - في النهاية - نتفق مع المحاضر الجليل في كيفية الوصول إلى مجتمع يحتفى بثقافة الثقافة، وأن ذلك مسئولية بيت يحسن التنشئة ومدرسة تتقن الرعاية، ونادٍ يمارس فيه حق الإعلان عن الرأي، ودولة تمنح مواطنيها حق اختيار الأسلوب الأمثل لمسيرة حياتهم فى ضوء ثوابت العقيدة وصالحات القيم ، وهو ما تجسّده (الحرية الملتزمة) ذلك التاج الذي ينبغي أن تتحلى به كل المجتمعات الحريصة على نعمة البقاء!

❖ ❖ ❖

ويعلق الدكتور أحمد درويش وكيل كلية دار العلوم على القضية بقوله:

هذه المحاضرة تحمل كثيرًا من الأفكار التى يمكن أن ينطلق حولها الحوار؛ سعياً إلى قراءة نقدية للواقع الثقافي العربي، والإسلامي. وهو واقع لم تعد فيه الثقافة لونا من الترف الفكرى لا يؤثر فى مجريات الأحداث السياسية والاقتصادية، كما كان الظن يسود - إن حقًا وإن باطلاً - فى فترات

سابقة. ولكن الثقافة الآن أصبحت مدخلاً لا مهرب منه لتصنيف أتباعها فى شرائح النادي الدولى والحضارة الحديثة، ووضعهم في قوائم المشاركين الفاعلين أو المتفرجين على ما يدور.. الذين يكتفون بالتعليق فى أفضل الأحوال! أو أولئك الذين يلقى بهم خارج الأسوار؛ فلا يسمح لهم بأن يشاركوا في صناعة الحدث أو رؤيته أو التعليق عليه! وإن كانوا عرضة لأن يُقدَّموا وقودًا لتداعيات الأحداث!

وفي الوقت الذى أصبحت فيه درجة الثقافة حين تزداد مَعْبرًا للمشاركة فى دائرة الحوار، وفقا لقواعد محددة - فإن درجتها عندما تقل - وفقا لقواعد محددي الممارسة أيضًا - تجعل أصحابها عرضة للاتهام بأنهم، وقد أصبحوا خارج دائرة الحوار - تحولوا إلى عوائق لامتدادته؛ بما يترتب على ذلك من تداعيات يختلط فيها النصح والعون والإرشاد بالإنذار والوعيد والقمع!

ولذلك يحسن أن تبدأ حركة «ترتيب الأوضاع» من الداخل وينبغي التفرقة فيها بين إعادة الترتيب الحقيقي والإعادة المصطنعة له. فلا شك أننا يتوفر لدينا قدر كبير من الأسباب التي أدت بنا إلى جمود التفكير وقصور الإبداع، وضمور المعرفة، والضيق بالرأي الآخر.. حتى في دوائرنا الضيقة!

وقد تكون إعادة ترتيب الأوضاع مدخلاً لاستعادة بعض مظاهر القوة لجسد عرف فى عصور حرية الفكر كيف يمتلئ حيوية وطاقة.. وكيف يشع على من حوله!

ومدخل الحرية الذي يقترحه الدكتور القصيبي مدخل حيوي وهام. ولا شك في أن إغراءاته النظرية تفتح أمام الخيال طاقات لا نهاية لها ، ولكن تطبيقاته العملية ستصطدم عند التنفيذ بكثير من حقول الألغام ! لعل أولها التساؤل: هل الحرية شيء يمنح مما يملكون حجبها أو أنها شيء يُستخلص ويُنتزع بأيدي من يشعرون بضرورتها لهم؟!

وهل هناك وسائل على مستوى التاريخ تحقق التعادل بين الطرفين

المتقابلين وتجعل من فى أيديهم زمام الأمور يتنازلون عن التمتع ببعض جوانب قوة الفرد لصالح قوة الجماعة؟!

ومن هذه التساؤلات: التساؤل حول الأبعاد الزمنية والمكانية التى تنطلق داخلها فكرة حرية الحوار الثقافى. وهل يحرص كل منا على مستوى المكان أن يحافظ على بقية الأرض التى يقف عليها فيدعو إلى عدم المساس بها، ويفضل البدء بالبقاع الأخرى؟! وهل نستطيع على مستوى الزمان أن نثير كمًّا من الأسئلة الجريئة.. وألا نتردد في إزاحة بعض مظاهر الجمود التى كادت تكتسب القداسة من طول العهد بها؟!

إن الحرية جرس متاح.. ولكن من يجرؤ منا أن يعلقه فى رقبة القط؟!

ربما لو أحسنا الحوار معاً حول نقطة الانطلاق الأولى – لتمكنا من إحداث تقدم في مفهوم «ثقافة الثقافة».

❖❖❖

أما الدكتور محمد عبد العزيز الموافى «أستاذ الأدب» بكلية دار العلوم. فقد اختتم هذه المداخلات على النحو الآتى:

ترددت كثيراً فى تلك المداخلة حول «ثقافة الثقافة» مللاً ويأساً من «هوجة» المؤتمرات التى اشتعلت بعد سبتمبر 2001؛ استجابة لضغوط خارجية ،أو تلهية لتطلعات داخلية. وضاعف من اليأس أن «ربطة» المتحدثين لا تكاد تتغير؛ فالداعون اليوم هم المدعوّون غداً. وتتغير العناوين ويظل المضمون متشابهاً، إن لم يكن مكرراً!

وقد ثناني عن هذا التردد أمران: «أولهما: صلتى الوثيقة بالداعي للحوار، المحب لوطنه ودينه.. عنيْت «المفعِّل الثقافي» «الشهير بـ «عبدالفتاح أبو مدين». أما الأمر الآخر فيتمثل فى رابطة وجدانية قديمة تربطني بصاحب المحاضرة تتجلى فى تقدير لشخصه وإعجاب بإبداعه؛ فشكل ذلك كله نمطاً من علاقة فريدة بين المتلقي والمبدع، جعلتني من أشد المؤيدين له

في الفوز بتمثيل العرب في «اليونسكو»؛ تلك المناسبة التي كشفت عوامل التخلخل داخل أمة كانت.. يوما خير أمة!

جاءت محاضرة القصيبى ختاماً متفردا للملتقى الأول للمثقفين السعوديين وتجسيدا للجرأة الأدبية والوضوح والشفافية، وحصادًا مرًّا لمعاناة مثقف سياسي مهموم بواقع أمته ومستقبلها.

يهّون «القصيبي» - تواضعاً - من شأن الأسئلة التى يطرحها مع أنها - وقد أحسن إعدادَها - قد تمثل «نصف الحل» للقضايا التى تتناولها ومن ثم كانت حيرته الشاملة قبل استقراره على طرحها!

ومن الطريف أني - قبل أن أنتهي من القراءة - كدت أصيح «لا تحرثْ فى البحر» قبل أن تنفك رقابنا من قبضة المتحكمين فيها! وحسنا لقد ختم بما حدست به وشدد على ضرورة الحرية.. الحرية! وذكّرنا بأننا مازلنا "نحرث فى البحر! منذ أن جأر «خالد محمد خالد» بصيحته المشهورة منذ أكثر من نصف قرن: «من هنا نبدأ..!».

ولعل من الأنسب - الآن - عدم التوقف أمام هذا المطلب، وتجاوزَه إلى «مِن» هنالك.. نبدأ على حد قول زكي نجيب محمود!! آملين أن يتيح أولو الامر لمواطنيهم المناخ الذى يخلق المواطن الذى يدرك قيمة الحرية ، ويحرص على تفعيلها فى شتى مناشط حياته!

احتار «القصيبي» أمام العنوان المختار حيرة مشروعة. لكنه نجح فى نقل القضية إلى «المربع» الذى يريده ، ويجيده!

وأغلب الظن أن المثقف كما يراه «إريك هوفر» ووافق عليه «القصيبي» - يرتبط، إلى حد ما، بنماذج «الحجاج» وغيره من «المثقفين»، كما يبتعد - إلى حد كبير - عن الصورة المثالية للمثقف التى إن عزّت على التحقق فلن تخلو من الجذب والتنوير!

ذلك هو ماتلبث عنده «القصيبي»: «ثقافة الثقافة».. تلك الروح التي

تصادق الثقافة، وتشجعها، وتعينها وفى بلاغة آسرة وأسلوب دقيق - يقرر وعورة الطريق وضخامة العقبات أمام تحقيق حلمه: «كيف توجد ثقافة الثقافة؟ ما أسهل طرح الأسئلة، وما أصعب الإجابة عنها! وتزداد الصعوبة لدى من يرى الظلال الشاحبة، كما يرى الألوان الفاقعة، ويدرك خطر التعميمات، ويعرف أنه يندر أن يكون للحقيقة وجه واحد، ويوقن أن الفكرة الواحدة تتعدد بتعدد متلقيها!».

ويستعين «القصيبي» بمواهبه الأدبية، وزاده الثقافي، وخبراته المتنوعة - لطرح تصوره لـ «ثقافة الثقافة». وخلال هذا الطرح على القارئ أن يقرأ «البياض» و«المسكوت عنه»؛ ليدرك أن «القصيبي» أخرج من «حرم الثقافة» أناساً يعدون أنفسهم من صفوة المثقفين. وأدخل فيها آخرين «لم يتهمهم أحد بالثقافة» كما يوقن أن الرجل قد عرّى مجتمعاتنا من أوراق التوت التى تتزيّا بها خلال رحلته الخيالية التى صب فيها جام غضبه على أوضاع القمع والاستبداد التي نكتوي بنارها وسط أساليب للقرون الوسطى تحكمنا، ونُحكم بها.. تجسد «ثقافة الانغلاق.. والاستعلاء.. والكراهية!» فهذه مجتمعات - وسلطات - تعادي الثقافة؛ لأنها تذيبها وتزيلها ؛ فهما نقيضان لا يجتمعان!».

يزفر «القصيبي» زفرة لاهبة لأن مجتمعاتنا لا تخلو من «ثقافة الثقافة» فقط.. بل تعاديها وتنفر من ذكرها. ولكن هل يصل التعميم والانفعال أن نسوى - في رأيه - بين «صدام» و«طالبان»؟! ويزداد القصيبى لوع وحسرة عندما يقارن في نظرة طائرة بين ما كان لهذه الأمة، وما هى فيه اليوم كائنة!

كيف الوصول إلى مجتمع يحتفي بـ «ثقافة الثقافة»؟ يتناسى القصيبى أهمية طرح السؤال الناضج الحاسم الدقيق - فيعلن «إنى على طرح الأسئلة أقدر مني على تقديم الأجوبة» ثم يستبعد الحلول السهلة التى رأى أن أولها تحميل الدولة المسئولية عن ذلك من خلال المؤسسات التى تعنى - أو يجب أن تعنى - بالثقافة. وربما كان هذا هل الحل الأسهل والأصعب فى آن. وتتمثل صعوبته فى أنه يتطلب كف يد ممارسة «ثقافة السلطة» التى تتجلى فى

مظاهر متعددة أكثر من أن تحصى. كما أنه يتطلب أن يقر في يقين السلطات أن إنشاء المؤسسات الثقافية ورعايتها من ألزم واجبات الحاكم. وأن التدخل فى أمورها - من غير أهلها - يفسد أمرها!

إذا وجد الحاكم الذي يعي هذه الحقيقة، ويستبصر المستقبل بعين نافذة - سيوقن أن مصلحته فى سيادة «سلطة الثقافة» وأن أمنه في أن يكون فى بطانته من يصدقهُ القول وينتفي منها الدجالون الذين لا يحيّون إلا وسط الأكاذيب التي تضخم من شأن الحكام، وتجعلهم طبقة متميزة عن البشر، تعرف ما فيه الخير لهم، وجاءت لتوجههم نحوه!

وعند تحقق ذلك على قمة السلطة والمسؤولية سوف تسري رياح الإصلاح والسعي نحو الارتقاء فى البيت، وفى المدرسة، وفى المجتمع. هنا سيختفي المجتمع الذي يمتلئ بالخطوط الحمراء، وتكثر فيه المنوعات! «إن الرقيب فى حقبة الانترنت نادرة تضحك الثكلى»! في حين أن هواء الحرية وشيوعها فى صالح السلطات قبل أن يكون فى صالح المحكومين! إن هؤلاء فى ظل قيمة الحرية خير من يحمي أولئك. متى نكف عن أساليب «العقلية المعطلة» القاصرة التى لا تجاوز نظرتها ما يقع تحت أقدامها؟! ومع بالغ الحسرة فقد سرت عدوى هذه العقلية فى مجتمعاتنا فكثر الرقباء الفضوليون وشاع الجبن الذي أدى إلى أن تكون رقابة المرء لنفسه متجاوبة مع الرقابة الأعلى.. بل ربما صارت أشد منها قسوة! وقد نمى إلى علمنا ما قام به عمال المطابع فى وزارة الثقافة بمصر من حذف لكثير مما لا يروقهم مما يطبعونه!

يا من تتولون أمرنا - نحن المثقفين - لا تستكثروا علينا حقوقاً اقتضت سنة الخالق العظيم أن تتمتع بها جميع المخلوقات!

ليتكم تتذكرون أن فقهاءنا القدامى أفتوا بأن الكافر العادل أولى بحكم المسلمين من المسلم الظالم! ليتكم تتحسرون معنا على أن جامعة واحدة عربية أو إسلامية لم تكن ضمن أجود 500 خمسمائه جامعة في العالم. في حين

حظي عدونا القريب من بينها بعدد لا بأس به.. أما حليفه وحاميه فقد حصد العدد الأكبر منها.

هل كان ذلك لأن «عميد» الشرطة – عندهم – لا يتقدم «عميد» الكلية فضلا عن أن يختاره؟!!

❖ ❖ ❖

الرؤية النقدية

لدى علي عشري

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

1-1

يتسم نقد «علي عشري» فى مجموعه بالإحاطة الشاملة بموضوعه، والمنهجية الواضحة فى تناوله، والدقة الزائدة فى تمحيص معلوماته، وفحص أدواته تجاه القضايا التى يدرسها. كما يتميز هذا النقد بلغة أدبية عذبة ودقيقة، ناصعة وواضحة. تكاد تجعل من نقده نصا إبداعيا موازيا لما يتناوله. ولعل شيئا من ذلك يشف عنه قوله عن الدكتور غنيمى هلال: «الريادة لا تعنى مجرد السبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك. فذلك لا يعنى فى النهاية شيئا ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة ، وبلورة مفهوم علمى محدد. ووضع مناهج علمية دقيقة يلتف حولها التلاميذ والمريدون»(1).

لذلك استصفى *«المريد» من «شيخه» أعظم ما فيه* وأكثره نبلا، وأشمله نظرة وأغزره عطاء. فهو يعجب بقلقه العلمى ودقت ، ويتخذهما نهجا هاديا له. يتضح ذلك من مقارنته بين الطبعة الأولى والثالثة لكتاب الدكتور غنيمى «الأدب المقارن» حيث صارت هذه ثلاثة أمثال تلك(2). كما يترسم خطاه فى تناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف. لكنه فى كل تناول يلقى عليه أضواء جديدة، وينظر إليه من زوايا طريفة. وكثير من ذلك قام به على عشرى فى تناوله المثرى لعديد من القضايا التى أرهص بها إبداعه المبكر فى «موسيقى الشعر الحر»(3).

أما حرص د. غنيمى على التدقيق والتأصيل العلمى فقد ملك على «علىّ» أقطار نفسه، وسار فى عروقه مسرى الدماء، ودعاه ذلك إلى الاستطراد فى ذكر الطرائف التى تؤكد ذلك لدى أستاذه، كما تعكس إعجابه

الزائد به. ومن ثم تدفعه إلى المنافحة عنه تجاه من عدوا ذلك منه نوعا من الإفراط[4].

ولعل ذلك كله كان وراء اتخاذه أستاذه مثلا هاديا يحتذيه ، حتى صارت الدقة الزائدة منهجا يأخذ به، وديدنا لا يستطيع التخلى عنه. وهذا ما سوف نلمسه طوال مشواره النقدى.

2-1

عند إشارته إلى كتاب محمد روحى الخالدى: «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو»؛ يرى من الضرورى ملاحظة أن الكتاب نشر أولا على حلقات فى مجلة «الهلال» (1902-1904) ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام 1904، دون إثبات لاسم المؤلف الذى لم يُذكر إلا فى الطبعة الثانية عام 1912 الصادرة عن المطبعة ذاتها[5].

وفى تتبعه للمقالات التى مهدت لنشأة الأدب المقارن، كانت *الدقة الزائدة* هى منهجه؛ فهو يفصل القول فى البحث المطول الذى نشره خليل هنداوى فى الرسالة على أربع حلقات[6] بعنوان: «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى، اشتغال العرب بالأدب المقارن..» ثم يعقب هذا التعقيب الدقيق: «ولعل خليل هنداوى هو أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن فى العربية، ووضعه فى مقابل أصله الفرنسى.. وهذا أهم ما فى البحث، بل لعله أهم من البحث ذاته»[7].

وقريب من ذلك تعليقه على مقالات «فخرى أبو السعود»[8]: تدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التى تناولها الأدبان العربى والإنجليزى. ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بينها فى الأدبين فضلا عن أن يهتم ببيان الصلة التاريخية، أو يتناول التأثير والتأثر بينهما. ثم يضيف فى تعليقه: «وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة (أول سبتمبر 1936) إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيا هو: «فى الأدب المقارن»[9]. وهو يتحفظ -

فى أدب – على تحديد «بدايات» مبالغة فى التبكير لنشأة «الأدب المقارن»، من مثل تدريسه على يد "جان مارى" لطلاب القسم الفرنسى بآداب القاهرة عام 1929. أو الذهاب بتلك النشأة إلى «الطهطاوى»، أو «على مبارك»، بل إلى «الفارابى» و«ابن رشد»[10].

وعند تناوله للإطار العام لكتاب د. غنيمى الرائد: «الأدب المقارن»؛ يشير إلى محوريّه الأساسيين: تاريخه، وميادين البحث فيه. ووفقا لذلك انقسم الكتاب إلى قسمين: يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان «الأدب المقارن»، وهى عنونة غير دقيقة؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه. وهو ما تداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة، فعدَّل العنوان إلى «نشأة الأدب المقارن، الوضع الحالى لدراسته». وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها الباب الأول فى هذه الطبعة. وكان قد زاد على هذه الفصول فى الطبعة الأولى فصلا خامسا قبلها عنوانه «تعريف بالأدب المقارن». ثم عاد فأسقطه فى الطبعة الثالثة، وجعل مادته مدخلا عاما للكتاب.. أما القسم الثانى – أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة – فيحمل فى الطبعة الأولى عنوان «فروع البحث فى الأدب المقارن" وفى الثالثة "بحوث الأدب المقارن ومناهجه»[11].

3-1

تجلت *دقة علي عشري* الزائدة ودأبه، فى تتبعه *لأيسر الاختلافات* فى بعض العناوين. وهذا ما نلمسه فى تتبعه لكتاب د. غنيمى «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى»؛ فهو يلحظ جذوره الأساسية ممثلة فى إشارة سريعة إلى موضوعه فى الطبعة الأولى للأدب المقارن (1953). لكن تلك الإشارة تعهدها صاحبها بالرعاية والإنضاج حتى غدتْ كتابا تُجاوز صفحاته الثلاثمائة فى طبعته الثانية التى صار عنوانها «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية مقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى»[12].

ولم يقف الخلاف بين الطبعتين عند تغيير العنوان أو زيادة بعض الفصول. وإنما تجاوز ذلك - كما يلاحظ على عشرى - إلى إعادة النظر فى بعض الآراء والأفكار، كقضية الوجود التاريخى لقيس التى كان د. غنيمى مترددا فى حسمها فى الطبعة الأولى. لكنها عاد فحسمها بعد تمحيصها، وحشد الأدلة لإثبات وجوده[13].

ويظل تعامله النقدى يعكس مدى *الدقة المتحنثة* التى لا تدع شيئا دون أن تمحصه، وتذكر كل ما قيل حوله، حتى لو بدا فى نظر البعض هامشيا. فعند تناوله *لمسرحيتى شوقى وعبد الصبور*[14] عرضت مسألة «وجود المجنون» فما كان منه إلا أن استغرق فى تمحيص القضية ابتداء من إنكار طه حسين له[15]، وكذلك د. مندور؛ ود. طه وادى، ود. شمس الحجاجى. ثم تطرق إلى وجهة النظر الأخرى ممثلة فى د. غنيمى هلال فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، «الذى أثبت وجوده بأدلة يصعب دحضها». وكذلك كان الأستاذ عبد الستار فراج فى مقدمة تحقيقه لديوان المجنون. كما لم يفته أن يشير إلى أن من الذين شككوا فى وجود المجنون، عبدالصبور ذاته!

وظل موضوع قيس يشغله لدرجة أنه تبنى دراسة لمحمد سعيد رسلان عنوانها «مجنون ليلى حقيقة أم خيال». ثم كتب مقدمتها التى تنم عن تأييده لما فيها من تأكيد لوجود قيس، وإفاضة فى الحديث عن شخصيته وعن شعره.

ثم يشير إلى أن اهتمام د. غنيمى ببيان الصلة التاريخية فى أبحاثه التطبيقية، لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفى المقارنة، بل تجاوزه إلى «تأصيل القضية تأصيلا نظريا، بيَّن فيه قيمة النص، لا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب، بل فى استخلاص القواعد النظرية»[16].

وفى إحاطة *شاملة واستقصاء* رائع، يفيض على عشرى فى الحديث عن تأثير غنيمى هلال فى الدراسات المقارنة لدى تلاميذه المباشرين وغير المباشرين. كما يشير - فى أدب جم - إلى تأثر أحدهم البيّن بالدكتور غنيمى

مع أنه «لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مراجع»[17]. ولذلك يشيد بمن تأثر «وأشار إلى كتاب د. غنيمى أكثر من مر»[18]. وليت الإشادة هنا سبقها لوم لمن أفاد ولم يشر!

- 2 -

1-2

فى تمهيده الطويل الذى سبق دراسته: *«الرحلة الثامنة للسندباد»* نلمح تجسيداً بارزاً لهذه الدقة فى قوله: «اعتمدت هنا على نصين للقصيدة، أولهما النص المنشور فى «الناى والريح» طبعة دار الطليعة ص 71، والآخر المنشور فى «ديوان خليل حاوى» طبعة دار العودة 1972 ص 225. وبين النصين خلاف ملموس فى بعض المواضع. والنصان معاً مختلفان عن النص المنشور فى «الآداب» عدد 6، 7، 8 سنة 1958 اختلافا كبيرا»[19].

ثم يورد بعض أشعار «حاوى» مرتين، ويعلق على ما بينهما من اختلاف: «ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاكة من نص «الناى والريح». وقد كانت طبيعة السندباد غير المستقرة فى الشاعر الراحل تدفعه دائما إلى إحداث كثير من التعديلات والتنقيحات فى قصائده مع كل نشر جديد له»[20].

وفى قراءته *لآخر ما أبدعه صلاح عبد الصبور* قبل رحيله 1981 «عندما أوغل السندباد وعاد»، التى نشرت فى «العربى» الكويتية أكتوبر 1979 - يقرر أنه اعتمد على النص المكتوب بخط الشاعر والمنشور فى «وداعا فارس الكلمة» الصادر فى ذكرى الشاعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982. ثم يضيف: «يبدو أن النص المنشور فى «وداعا فارس الكلمة» كان من التجارب الأولى للقصيدة - بخط الشاعر - قبل أن يضعها فى صيغتها الأخيرة. ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضى»[21].

وفى تعليقه *على قصيدة «تجريدات» من ديوان عبدالصبور* «الإبحار فى

الذاكرة» يقول[22]: كانت القصيدة فى الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربى - هى آخر قصائد الديوان. ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد فى الديوان، بحيث لم تعد «تجريدات» هى آخر قصائده بل حلت محلها قصيدة «الموت بينهما». ولا أدرى إذا كان الشاعر هو الذى أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته فى الطبعات التى تلت الطبعة الأولى، وسبقت طبعة الهيئة، أم لا؟ حيث لم يتح لى إلا الاطلاع على هاتين الطبعتين. على أية حال ، فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد فى ديوان ما سوى الشاعر نفسه. فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبنى هذا الترتيب ، وما قد تتكشف أسراره بعد حين. كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة «تجريدات» فى آخر «الإبحار فى الذاكرة».

وفى *موازنته بين شوقى وعبدالصبور فى ليلى والمجنون* يتساءل: هل استطاع الأخير أن يحقق ما عجز عنه شوقى؟ أو بعبارة أخرى هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين ليلى والمجنون عند كليهما ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتبه فيه كل منهما مسرحيته؟ ثم يجيب: إن المرء يتردد كثيرا قبل أن يجيب عن مثل هذه التساؤلات بالإيجاب؛ فالحقيقة أن مسرحية عبد الصبور لم تفضل مسرحية شوقى بنفس القدر التى تفضل به ظروفُ كتابة عبدالصبور لمسرحيته الظروفَ التى كتب فيها شوقى مسرحيته[23].

وفى تقييمه لتأثر عبدالصبور بشوقى يلمح أن (مجنون ليلى) كانت ملء وعى عبدالصبور، ولاوعيه ، وهو يكتب مسرحيته تلك. ولكن مسرحية عبد الصبور تبتعد - فى نفس الوقت - عن مسرحية شوقى بنفس القدر الذى تقترب فيه منها؛ فبرغم وضوح استلهام عبد الصبور لشوقى فإن مسرحيته تتميز تميزاً واضحاً عن مسرحية شوقى. وهذا سر نبوغ الشاعر وسر عبقريته؛ حيث يصبح الاستلهام شاهداً من شواهد الأصالة والتفرد[24].

ومن مظاهر *الوقفات الدقيقة إشادته بترتيب القصائد* المختارة ترتيباً

تاريخياً وفقاً لتواريخ صدور الدواوين التى اختيرت منهما. فعل ذلك فى *القصائد المختارة لمحمود درويش* فى كتاب جديد ضمن سلسلة «*الشعر والشعراء*» التى تصدرها دار الفتى العربى، آملة (أن تعيد للشعر جمهوره وترد عنه غربته). ثم أشار إلى أن ذلك لا يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب، وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يساعد القارئ على التدرج فى التلقي، ومتابعة التطور الفنى للشاعر الذى تطورت أدواته الشعرية تطورا هائلا خلال عقد زمنى واحد، أى ما بين عام 1960 الذى صدر فيه ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» وعام 1970 الذى أصدر فيه ديوانيه اللاحقين: «العصافير تموت فى الجليل»، «وحبيبتى تنهض من نومها»؛ إذ أنه برغم تدرج هذا التطور يبدو - لفرط عمقه - كما لو كان قد تم طفرة. و«لا شك أن شطرا كبيرا من سرعة هذا التطور يعود إلى قوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية، وانفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة ، وتفاعله معها من ناحية أخرى»[25].

- 3 -

1-3

يحمل على عشرى إكباراً *عميقاً للأساتذة* الرواد، وتقديراً زائداً لدراساتهم الرائدة التى يفيد منها الكثيرون.. ولا يذكرون! كما يشيد إشادة مستمرة بدقتهم التى يراها جديرة بالاحتذاء. يجسد ذلك موقفه من الأستاذ عبدالرازق حميدة فى «قصص الحيوان فى الأدب العربى» والأستاذ حامد عبدالقادر فى كتابيه: «*القصص الحيوانى*» و«*كليلة ودمنة فى الآداب الشرقية والغربية*»، اللذين تزامنا فى الصدرور مع كتاب «حميدة».

وتدفعه الدقة التى احتذى فيها هؤلاء الرواد إلى مضاعفة الجهد للوصول إلى الحقيقة، دون أن يتأثر بما أشيع حولها من مآخذ تؤدى إلى

ضعفها ؛ وهذا ما فعله في الأخذ برأي الأستاذ حميدة في ترجمته لـ(FAPLE) إلى خرافة ، برغم رفض كثير من الباحثين لهذه الترجمة؛ مستدركا بأننا نستخدمه في العربية بمفهوم أقل اتساعا من نظيره في اللغات الأخرى[26].

وتعود الدقة لتطل علينا في وضعه ثبتاً يضم ترجمات «كليلة ودمنة» إلى أكثر من عشرين لغة. أخذه من كتاب "كليلة ودمنة" للشيخ إلياس خليل زخريا[27].

ثم نراه يثبت ما يحكيه القدماء من رفض (بَرْزَوَيْه) قبول مكافأة مالية من الملك، آملا جعلها أدبية. بأن يطلب الملك من وزيره «بُزُرْ جمَهْر بن البختكان» أن يكتب قصته، وأن يجعلها باباً يُوضع في بداية الكتاب. فاستجاب الملك ووضع هذا الباب قبل باب «الأسد والثور». وهو أول أبواب الكتاب. كما يثبت ما ذكره البعض: «انظر باب بعثة بَرْزويه إلى بلاد الهند من كتاب كليلة ودمنة ترجمة ابن المقفع ص 15-20». ثم يعلق على ذلك بقوله: «وهذه المقدمة غير الباب الذى طلب برزوَيْه كتابته عنه وتصدير الكتاب به. فهذا الأخير يحمل عنوان: «باب برزويه ترجمة بُزُرْ جمَهْر بن البختكان»[28].

وعند إشارته إلى مقالة «*إليوت*» المشهورة ، يقرر أنها ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ، وممن ترجموها الدكتورة لطيفة الزيات تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لـ «إليوت» تحت عنوان «مقالات في النقد الأدبي» مكتبة الأنجلو د.ت. وترجمها الدكتور «منح خوري» تحت عنوان «التراث والموهبة الذاتية» في كتابه «الشعر بين نقاد ثلاثة»، بيروت 1966 . كما لم يفته أن يشير إلى خطأ مَن جعل تاريخ نشر تلك المقالة عام 1917 . ويثبت التاريخ الصحيح لنشرها وهو عام 1919[29].

وفي بحثه عن «*البعد التراثي للهُوية القومية*» يبدأ مباشرة في تحديد المراد من «الهُوية». فالمصطلح على قدر غير يسير من الغموض والالتباس، وصعوبة تحديد المدلول. على الرغم مما قد يوحي به ظاهره عند النظرة

الأولى.. فهل هذه الهوية تنحصر فى البطل القومى الذى يجسد آمال الأمة؟ أم أن تخوم المصطلح تتسع لتستوعب كل ما يحدد ملامح الشخصية القومية؟ وتزداد مشكلة تحديد المصطلح صعوبة حين يتعلق الأمر ببيان دور التراث فى تحديد ملامح هذه الهوية القومية؛ حيث يتشابك مصطلح الهوية القومية مع مصطلح جديد هو مصطلح البعد التراثى بوصفه من مكونات هذه الهوية. وتأتى الصعوبة من كون أمتنا أمة متعددة المواريث، أبدعت على امتداد تاريخها الطويل مجموعة من الحضارات الخالدة، خُتمت بالحضارة العربية ذات الطابع الإسلامى، بروافدها وامتداداتها التى شملت أرجاء الأمة كلها. والتى لا يتناقض الانتماء إليها مع الانتساب إلى غيرها من حضارات سبقتها. حتى أصبح الوجه العربى ذو الطابع الإسلامى هو الهوية الحضارية لهذه الأمة. وداخل إطاره.. تتعانق كل الحضارات والديانات والأقاليم الأخرى فى تواصل وتكامل حميمين[30].

وتتجلى الحصافة فى الاحتشاد لدعم هذا الرأى بالاستشهاد بأقوال كثيرة لـ «أمل دنقل» ينعى فيها على النعرات الإقليمية، ويقرر أن المصرى يعتبر أن بطله الوجدانى خالد بن الوليد وليس أحمس؛ فكل التراث المصرى القديم أصبح مجرد معابد قائمة لا تمثل انعكاساً وجدانيا حقيقياً على مشاعر الناس. وذلك بعكس التراث العربى الذى يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامى[31]. وترجع أهمية هذه الشهادة التى حرص الناقد على أن يسجلها بعبارة صاحبها وبشئ من التفصيل؛ إلى كون صاحبها ليس ممن يتعصبون للإسلام بما هو عقيدة. بل ليس ممن يتحمسون له بهذا الوصف. وإنما هو يتحمس له بوصفه هُوية حضارية ، وبوصفه عنصرا أساسيا من عناصر الهوية القومية للإنسان العربى.

ولذلك كان إدراكه لتلك الأهمية البالغة للبعد التراثى وراء عكوفه على تراثه، يمتاح منه بوعى فذ ما يحقق هذا الهدف، ويفجر ما يزخر به هذا

التراث من طاقات فنية هائلة قادرة على الوصول إلى وجدانات الناس، دافعة لهم إلى اعتزازهم بهويتهم. بل إنه ليثبت ما قاله «أمل دنقل» مؤكدا به أن الهدف من العودة إلى التراث ليس هدفاً فنيا فحسب، وإنما هو فى جوهره هدف قومى يتمثل فى إيقاظ الشعور بالانتماء للأمة، والافتخار بأصالة الحضارة، فضلا عن الإسهام فى تثوير القصيدة العربية[32].

لكن «علي عشري» إذا كان لم تفته الإشارة إلى أن «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى نشر مسلسلاً ما بين عامى 1902-1898[33]. وذلك قبل نشره فى كتاب عام 1907 – فقد فاته إثبات المجلة التى نُشر فيها مسلسلا، أو المطبعة التى طبعت الكتاب.

– 4 –

1-4

يطيل «عشري» *الوقفة النقدية إذا تطلب الموقف* ذلك، كما فعل أمام ظاهرة توظيف البعد التراثى لدى جمال الغيطانى؛ لأنه وجدها تجربة فريدة لم تقتصر على توظيف الشاعر المعطيات التراثية لحمل همومه المعاصرة، بل وظفها لابتكار شكل قصصى يحمل الطابع القومى ووصل به الأمر إلى حد الفتنة ببعض روائع هذا التراث ؛ فهو يقول عن (بدائع الزهور فى وقائع الدهور): «لقد أسرنى ابن إياس ، ولو كنت عشت فى زمنه لكتبت ما كتب..!»[34].

وهكذا اتكأ الغيطانى على البعد التراثى ووظفه لحمل ملامح الواقع، ثم لابتكار شكله القصصى الخاص. ومن ثم جاءت مجموعته القصصية الأولى سنة 1969 بعنوان: «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» التى تضم خمس قصص، منها أربع وظف فيها التراث فى تحقيق الهدفين السابقين.

ويفيض علي عشري فى تحليل هذه القصص ليعطى كل واحدة منها

ما تستحقه من إشادة بالشكل القصصى المتفرد لها، والمضمون الثرى الذى جعل «تعرية الظلم وكشفه مسئولية جميع القادرين»[35].

وينوه بإخلاص الكاتب لمنهجه واحتذائه إياه، عبر مجموعاته القصصية التالية: «أرض أرض – 1972»، «ذكر ما جرى – 1977»، «إتحاف الزمان لحكاية جَلْبى السلطان – 1984» وخلال ذلك كان هذا الشكل المتفرد قد بلغ قمة نضجه فى رواية «الزينى بركات – 1974»، التى وظف فيها المعطيات التراثية توظيفاً رمزياً يحمل هموم العصر. كما احتذى الأشكال التراثية التى أكسبت القصة طابعاً قومياً، وذلك من خلال لغة ذات عبق تراثى، مع بعض اللازمات الأسلوبية القديمة كالدعاء للقارئ ، والإكثار من عبارات مثل قوله: (رب يسِّر وأعن)[36].

والقصة لا تتكون من فصول وإنما من سرادقات. يلاحظ علي عشري أن عددها فى الطبعة الثانية ستة مع أن المؤلف أشار إلى أنها سبعة. «وربما كان ذلك بسبب تعديل فى تقسيمات الرواية»[37].

وشيء قريب من ذلك راده الغيطانى فى «خطط الغيطانى» ذات المضمون المعاصر والشكل التراثى الذى أدى إلى تقسيمها إلى أحياء، وميادين، وأزقة، وزوايا[38].

كذلك يقف على عشرى أمام «*كتاب التجليات*» الذى صدرت أسفاره الثلاثة عن دار المستقبل العربى بين أعوام (1983-1986) وفيه انعطف الغيطانى صوب مصدر آخر من مصادر التراث هو المصدر الصوفي، الذى يتضح فى التقسيمات والعنونة؛ فهو يقسم السفر الثانى إلى «مقامات»: مقام الاغتراب، مقام الضنى، مقام الجوى.. أما السفر الثالث فقد قسمه إلى أحوال: حال الوداد، حال الفوْت، حال الوداع[39].

2-4

لم يفت «علي عشري» التوقف أمام «*البعد الاجتماعى*» بوصفه أبرز

الخيوط فى نسيج الشعر المعاصر، وبخاصة حركة «الشعر الحر». فتصدى لرصد مظاهره لدى شعراء الحركة المذكورة. واهتم - كدأبه - بالتصوير، ولم يُغرق نفسه فى المضامين!

بدأ بالإشارة إلى قصيدة الشرقاوى المشهورة «من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى»[40]، فأخذ عليها الخطابية والمباشرة.. «والثرثرة التى تعد من سمات شعر الشرقاوى الغنائى». ودعما لهذا الحكم العام الذى يحتمل المراجعة بالنسبة لتلك المحاولة الرائدة - يورد الناقد نماذج كثيرة منها، مشيرا إلى حماسة الشاعر لدعوته وتعجله تطبيقها. «ولذلك دارت القصائد التى ترصد البعد الاجتماعى حول كفاح الشعوب وتضحياتها من أجل غد أفضل»[41].

ثم يلحظ علي عشري تطور هذه الرؤية وتحددها لدى بعض شعراء «الواقعية الاشتراكية» كمحمود أمين العالم فى ديوان «أغنية الإنسان» الذى يعد قصيدة واحدة متعددة الأناشيد، محورها الأساسى رفض الثنائية بين إنسان الكدْح وإنسان الربح. هذا الرفض - الذى يتجلى فى صور أخرى فى ديوانه «قراءة لجدران زنزانة» - يرتبط لديه ارتباطا واضحا بالبعد السياسى، أو البعد الوطنى. ويرى أن شعره قد تخلص من بعض ما شاع لدى الشرقاوى من عيوب فنية. ثم ينبه إلى صوت - لم ينل حظه - من أصوات «الواقعية الاشتراكي»، «امتزج لديه البعد الاجتماعى بأبعاد رؤيته الأخرى. كما كان أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة ؛ ذلك هو «محمد مهران السيد»[42].

وبالنسبة لمحمود *حسن إسماعيل*، لم يكتف الناقد بوقفاته التى أضاءت كثيرا من جوانب ريادته، وعبقريته وما تتميز به من عراقة وجيشان - فنراه يلمس ملمحا نبيلا من ملامحها يفيض بمحبة البائسين، ويحرص على انتشالهم من بؤسهم؛ فمثّل بذلك صوتا من أنقى الأصوات الأدبية وأكثرها التزاما. كما كان واحدا من الشعراء الذين ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعرى؛ حيث كانت له رؤية اجتماعية على قدر واضح

من التبلور، تأثرت بتكوينه الريفى، وتميزت بالامتزاج بالبعد الدينى امتزاجا فنيا بارعا. ويتتبع على عشرى هذه الرؤية فى تجلياتها الفنية تتبعا بديعا فى دواوينه، ابتداء من «أغانى الكوخ»، ثم «هكذا أغنى»، و«قاب قوسين»، و«لابد»..[43].

ولا يسعنا - أخيرا - إلا أن نشير إلى بحثه غير المنشور «الشعر قول موزون مقفى، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها»؛ حيث تتجلى الدقة والتتبع الرشيد فى تعليقه على ترجمة زهير نجيب مغامس لكتاب (سوزان بيرنار) إلى العربية ترجمة غير كاملة. فقد صحح ما قاله المترجم من أن الكتاب نشر فى باريس عام 1968ثم أعيد طبعه عام 1978م. مستدلاً باعتماد أدونيس وأنسى الحاج كليهما عليه اعتماداً كليا فى تأصيلهما لما دعيا إليه. وذلك فى طبعته الفرنسية عام 1959. ويتحوط فيظن - فى حياء وإعذار - أن الخطأ ليس خطأ المترجم، وإنما هو خطأ طباعى[44].

- 5 -

1-5

فى كتبه، أو فى دراسته *لشاعر*، أو *لقضية أدبية*، أو *ديوان شعر*، أو *لقصيدة متفردة* - يتميز «علي عشري» *بالعمق، والدقة، والشمول، ورهافة التناول، وعذوبة اللغة ونصاعتها*. تلك الصفات النادرة تجعل قارئه يحس إحساسا عميقا بأن «الناقد» يؤدى رسالة ولا يمارس وظيفة! فهو يقبل على موضوع نقده إقبال المحب الحصيف ذى الوجدان الثاقب الرهيف الذى يهب نفسه لعمله، ومن ثم يتاح له أن يعزف بقلمه إبداعا نقديا طريفا، وأن يعود من إبحاره النقدى بكل نفيس مبهر!

وأيسر طريق للإقناع بذلك كله هو - أولا - إلقاء نظرة يسيرة على بعض كتبه التى تعد «علامات» بارزة فى النقد الأدبى. تاركين التلبث أمامها، والغوص فى أعماقها لدراسات أخرى أكثر استقصاء واستيعابا.

2-5

يمثل كتاب على عشرى «*استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر*»[45] معلما بارزا فى تاريخ النقد الأدبى. فقد احتشد له بأسلحة معرفية ازدادت نضجا وثراء. وتجلت بصورة دقيقة رهيفة فى تناول الموضوع : دقة وإحاطة فى المنهج ، وإبداعا وثراء فى المعالجة. فضلا عن رهافة اللغة، ووضوحها، وشاعريتها. وأخيرا فى تلك المصطلحات التى برع فى «صكّها»، وأغرت الكثيرين بتداولها.

وإلقاء نظرة خاطفة على الكتاب تدعم صدق هذه الدعاوى. فقد بدأ «السِّفر الأول» بالحديث عن «علاقة الشاعر بالموروث بين التسجيل والتوظيف» موطئا لذلك بإجمال عوامل عودة الشاعر العربى المعاصر إلى الموروث معدِّدا لها: ما بين فنية ، وثقافية وسياسية ، واجتماعية، وقومية، ونفسية. ثم رصد تطور هذه العلاقة وتراوحها بين «التسجيل» و«التوظيف». وفى «السفر الثانى» تحدث عن مصادر الشخصيات التراثية فى الموروث الدينى ، والصوفى، والتاريخى، والأدبى، والفلكلورى، والأسطورى.

وفى حديثه عن «تكنيكات» توظيف الشخصية التراثية، فى السفر الثالث؛ يلاحظ أن الشاعر قد يستعير من هذه الشخصية صفة، أو حدثا، أو قولا، أو انطباعا عاما عنها. كما أنه قد يتحدث من خلالها، أو إليها، أو عنها، أو يلتفت ويراوح بين هذه الأساليب. أما أنماط توظيف الشخصية فقد تكون عنصرا من صورة جزئية، أو معادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة، أو محورا لقصيدة، أو عنوانا على مرحلة.

ثم يختم بحثه فى السِّفر الرابع بالحديث عن المزالق التى تهدد هذا الاستدعاء. كغربة الشخصية المستدعاة على وجدان المتلقى، والغموض الذى يلف الجوانب التى استدعاها، وتكديس الشخصيات فى القصيدة. وخطر طغيان الملامح المعاصرة أو التراثية كلتيهما على الشخصية. والتأويل الخاطئ لما تشعه الشخصية من دلالات نمطية فى استدعائها.

ولن نستغرق فى تناول ذلك كله؛ لأن كثيرا من مفردات الكتاب أنضجها الناقد واتخذها أساسا لبحوث كثيرة تناولنا تفرده فى معظمها من ذلك بحثه «*استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر*»[46] فقد كان إنضاجًا لتناوله هذا الاستدعاء فى الكتاب لدى شوقى ومحرم عبدالصبور[47]. وكذلك كان كتابه «*الرحلة الثامنة للسندباد*» تطويرًا ناضجا لحديثه عنه فى ذلك الكتاب[48]. ومن ثم تناولنا مثل هذه الإرهاصات فى الصور الأخيرة الناضجة التى صارت عليها.

لكن ذلك لا ينسينا ضرورة التنويه بأشياء كثيرة فى الكتاب تستحق التوقف والتناول، خاصة تلك التى حوت تحليلاته النقدية المتفردة للنصوص الأدبية كتحليله لـ «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»[49] والنصوص التى وظفت شخصية الحلاج لدى البياتى وعبد الصبور[50]. ثم مسرحية «ثأر الله» للشرقاوى[51] و«محاكمة رجل مجهول» للدكتور عز الدين إسماعيل[52]. تلك التحليلات التى انطلقت للتعامل المباشر مع النص، و«قراءته» قراءة كاشفة، دقيقة وناصعة، بعيدة عن الإلغاز والتعقيد. تعبد الطرق، وتقيم الجسور بين القارئ والمبدع.

3-5

أما كتابه «عن *بناء القصيدة العربية الحديثة*»[53] فيجسد إدراكه منذ وقت مبكر للمهمة الخطيرة – الجليلة – للناقد الأدبى فى عصرنا الحديث، من حيث الأولويات – أو الضرورات – التى ينبغى أن تتقدم اهتماماته. ومن ثم لم يُغرق القارئ فى «النظريات» وإنما جعله يتذوق ثمرتها، وجلس معه – لا أمامه – يُفيض عليه مما اهتدى إليه وأعجب به فى النص الأدبى. ومثّل ذلك – منه ومن نقاد غيره – محاولات جادةً لإيجاد جسر بين المبدع والمتلقى، تتحرك عليه العلاقة بينهما نحو الاقتراب والتواصل. بعد أن تكاثرت العوامل التى تسببت فى انقطاع الصلات بينهما.

وضع *الناقد يده في يد قارئه في حنو* وإخلاص ليشركه في ردم الجفوة المفتعلة بينه وبين المبدع، ويسهم في تمهيد طريق يصل بينهما. ودون تفاؤل مفرط أو حذر مبالغ فيه، بدأ يعرض على القارئ العقبات التى تحول دون هذا التواصل، والتى يجب إزالتها أو التقليل من آثارها..

تحدث عن مفهوم القصيدة الحديثة ، والصعوبات والعقبات التى تعترضها، وتمنع تذوق القارئ لها. وجعلها قسمة بين هذا القارئ والمبدع والناقد. ثم أشار إلى ما تتميز به القصيدة من تفرد، وخصوصية، وتركيب، ووحدة ، وإيحاء. كما توقف أمام خصائص اللغة الشعرية من حيث القيمة الإيحائية لأصواتها، وألفاظها، وبناء جملها.. وعن كل ما يحيل هذه اللغة العادية إلى لغة غير عادية/ أدبية؛ من اعتماد على الصورة، والتشخيص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات.. ثم اتخاذ الرمز أسلوبا فنيا تعتمد عليه القصيدة الحديثة.

وتوقف طويلا عند *«المفارقة التصويرية»* التى تبرز التناقض بين طرفين شأنهما الاتفاق والانسجام. وكذلك عند الموسيقى، والتكنيكات المسرحية والروائية فى القصيدة الحديثة. كل ذلك فى أسلوب يعكس ثقافة نقدية واسعة تشى باقتدار صاحبها على ارتشاف أعذب ما فى النص. وكثير من ذلك يتصل بمنهج هذا البحث، وسيتم تناوله فى موضعه المناسب.

أما مؤلفاته البلاغية[54] - برغم جدتها وجديتها وأهميتها - فهى تحتاج وقفة طويلة لإبراز تفردها..

- 6 -

1-6

وأمام الكتاب الثالث الذى نتوقف عنده: *«الرحلة الثامنة للسندباد»* ينبغى أن تطول الوقفة؛ لأنه جهد جاد ومراجعة دءوب ورغبة ملحة فى

الاكتمال، وإنضاج الخطرات النقدية التى بدت له وخايلته فى بدايات مشواره النقدى.

مثّل «السندباد» جزئية من عشرات الجزئيات التى مرت به خلال تلك البدايات، لكنه وجدها خليقة بمعالجة أكمل وأشمل. فتريث أمامها طويلا وأنضجها حتى غدت كتابا بديعا، عالجها فيه علاجا نقديا دقيقا مستوعبا.

لم يحظ «السندباد» فى «موسيقى الشعر الحر» بأكثر من وقفات سريعة تشير إلى اتخاذه رمزا لمعاناة الشاعر فى الإبداع ، كما فعل صلاح عبد الصبور. أو جعله مرادفا لعذاب السفر وآلام الاغتراب عند البياتى. لكن الناقد الواعد التقط هذه الوقفات ووسع مداها قليلا فى دراسته «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر».

ثم عاد - مرة ثالثة - فعكف عليها عكوفا منقبا دءوبا، كان الكتاب المشار إليه أهم جناه.. وأروع تخليد لمن آثره بالإهداء: «خليل حاوى. سندباد عصرنا الحزين، فى رحلته الأخيرة بلا عودة»!.

لقد اختتم السندباد برحلته السابعة حياة تقاذفته فيها الأهوال؛ فكانت هذه الرحلة غاية السَّفرات وقاطعة الشهوات» على حد قول المؤلف المجهول لـ «ألف ليلة»! فخلد إلى الراحة فى بغداد، بعد أن وهنت عزيمته وفتر حماسه. لكنه بُعث بعد عدة قرون ريَّانَ الشباب، وافر العنفوان، عارم الحماس؛ ليقوم برحلته الثامنة التى كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة؛ لأنها كانت رحلة فنية عبر بحار «الرؤية الشعرية» لشعرائنا. حيث تقمص الشاعر العربى المعاصر شخصية السندباد، وأطلق شراعه فى بحار المعاناة والكشف الشعرى. فاكتشف أغواراً وأصقاعاً شعورية ونفسية وفنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اكتشفه فى رحلاته السابقة[55].. وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر. وصادف عجائب وأخطاراً أكثر إثارة من كل ما رأت عيناه قبلاً.

2-6

بعد هذا الافتتاح المثير، يلحظ علي عشري التصادف العجيب في اتفاق مدة هذه الرحلة الفنية للشعر الحر مع زمن الرحلة السابعة للسندباد؛ فكلتاهما استغرقت (27) سبعاً وعشرين سنة. ويشير إلى أن انجذابه إلى تلك الرحلة كان بذات القوة التي شدته إليها - صغيراً - رحلات السندباد السبع، ثم إلى رغبته الجارفة في تتبعها، ورصد أبعادها وأطوارها رصداً فنياً. «ولكن مشاغل كثيرة لم تتح لي هذه الفرصة، فضلاً عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر الكافي لرصدها وتتبعها تتبعاً أميناً. ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة. بتجميع ما يتصل بها من نصوص وكتابات، وتدوين بعض الأفكار والملاحظات عنها، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها. حيث نشرت مقالاً أو مقالين عن بعض ملامحها. كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها في كتاب أو كتابين»[56].

ولكن ذلك لم يرْوِ ظمأنه القديم، وإن كان نوعاً من الهدهدة له. وظلت هذه الرغبة العارمة تنوشه من وقت لآخر، حتى جاءت النهاية الفاجعة الدامية المثيرة، بانتحار «خليل حاوي» عام 1982 .. عقب انهياره شخصياً، واستلاب وطنه لبنان في الاجتياح الإسرائيلي الدامي له. وقد حتمت هذه النهاية الاستجابة الفورية للرغبة الحادة الكامنة في الأعماق. فقد كان «حاوي» من الشعراء الذين افتتن بهم ناقدنا منذ وقت مبكر. كما كان واحداً من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد. وقد كتب إليه مغرياً بإنجاز ما لديه - ولم يقله - عن السندباد؛ فكان الكتب حصاد طيباً لمخزون وفير من الإعجاب، والمتابعة، ورهافة التناول ودقته..

- 7 -

1-7

بدأ علي عشري *«الرحلة الثامنة»* لحاوي بالإشارة الخاطفة إلى ما

فصله من «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» من ضرورة استناد *التجديد إلى التراث واعتصامه به*. وأهمية قيام تفاعل خلاق بينهما.. قد ينتهي بأن يستعير التجديد من التراث ومعطياته موضوعات وأدوات يشكل بها رؤيته المعاصرة؛ فهو يتأثر بالتراث ويؤثر فيه، ويقرأه «قراءة» طريفة تتسع لتأويلات ومدلولات ورؤى جديدة. «وهذه الحركات التجديدية ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءاً من هذا التراث، ومكوّناً من مكوناته، ترفد ما يتلوها من حركات تجديدية، وتتفاعل معها، أخذاً وعطاءً.. تأثيراً وتأثراً»[57].

هكذا نهض الأدب العربي الحديث بعد رقدة التخلف، والأدب الأوروبي بعد ظلام العصور الوسطى. ومهما كانت الحدة في علاقة الشاعر بموروثه فقد ظلت هذه العلاقة نوعاً من التفاعل الخلاق بين أصالة الموروث ورزانته، وحميّا التجديد وانطلاقه!

ثم يستقطر الصيغ المختلفة للعلاقة بالتراث ويجمعها في صيغتين جامعتين هما *التسجيل والتوظيف*. ففي إطار التسجيل اقتصرت علاقة الشاعر بموروثه على استحضاره وإعادته إلى الأذهان بكل أصدائه وأصواته، كما تمثل ذلك في الشعر الإحيائي. أما صيغة «توظيف الموروث» فإن الشاعر لا تقتصر علاقته بالتراث على مجرد التسجيل، بل تتجاوزه إلى حواره والتفاعل معه والتأثير فيه. وهذه العلاقة تؤكدها أقوال الشعراء النقاد[58] «فالموروث لا يعني أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضي.. بل فيضاناً لأخصب أنهاره». «إن عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ، وبث الحياة في شخصياته؛ لحملها على تخطي زمنها الذي عاشت فيه، لتكون حاضراً عظيماً في حياتنا»!

هكذا كان اللقاء الخصب والامتزاج الفني الرائع بين الشاعر المعاصر وتراثه؛ عاملاً جوهرياً في دفع الحركة الشعرية الجديدة، ومبرراً قوياً لوجودها واستمرارها.

وخلال استعراض رحلات السندباد السبع تتعدد المواقف التي تكشف كثيراً من جوانب شخصيته، لكنها تصدر جميعاً عن وجه أصيل فيه *افتتن به الشعراء، هو وجه المغامر جوَّاب الآفاق*. مقتحم الأهوال والمخاطر. وثمة وجوه أخرى له، منها «وجه المغامر الفنان»، كما صوره صلاح عبدالصبور في مقطع «السندباد» من قصيدته الطويلة «رحلة في الليل»، والذي يقول في نهايته - «السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت»[59]. وهناك وجه الثائر المصلح المتمرد على الأوضاع المهترئة المتردية لمجتمعه. كما في قصيدة «السندباد البري» لنجيب سرور التي بالغت في إضفاء ملامح عصرية لا تتحملها الملامح التراثية للشخصية الموظفة[60]. كذلك هناك من وجوه السندباد «وجه المنفى الشريد» الذي جسده «البياتي» تجسيداً موفقاً. ثم «وجه المهزوم الكسير». وأخيراً «الوجه الحضاري الشامل». الذي يعد أنضج هذه الوجوه وأكثرها عمقاً وأوفرها شاعرية، وأكثرها استيعاباً لملامح الوجوه السابقة.

ويطالعنا هذا الوجه المشرق في تجربة «خليل حاوي» الذي جعل السندباد علماً على مرحلة شعرية من أخطر مراحل حياته، حاول فيها أن يحقق هُويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه المتخلف. تعكس ذلك قصيدتاه: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة»، اللتان كانتا امتداداً ناضجاً لـ «البحار والدرويش»[61].

وكما تعددت وجوه السندباد، *تعددت الأطر الفنية لتوظيفه* في الشعر المعاصر[62]؛ فهو تارة «عنصر في صورة جزئية»، وأخرى «مقابل تعبيري لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية»، وثالثة «إطار عام لقصيدة» ورابعة «عنوان على مرحلة»، وأخيراً «محور لمسرحية شعرية». والوجه الرابع هو الذي استحوذ على اهتمام «علي عشري» بل إنه لم ينهض بتأليف الكتاب إلا من أجله. وهنا تبرز تلك الطلاقة الفنية، ورهافة الحس النقدي، وشاعرية اللغة ونصاعتها ودقتها؛ كل ذلك من خلال نظرة نافذة ثاقبة لدى ناقد أوتي الموهبة وملك أدواته الفنية.

2-7

يذكر علي عشري أن اختيار «حاوي» *لرمز السندباد كان للتعبير عن مرحلة خطيرة من مراحل تطوره الشعري*، هي مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية تؤكد أصالة تجربته، وتفردها بجدية المعاناة وعمق الثقافة. وهذه التجربة على ثرائها وتعدد أبعادها وتنوعها - تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية. حتى ليمكن اعتبار دواوينه كلها ديواناً واحداً. بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته وتطورها»[63]. ومن الواضح أن طول المعايشة من الناقد للشاعر، والإعجاب الزائد به كانا وراء هذا الملمح النقدي البديع. كما أتاحا له أن يحدد الميلاد البعيد لولع «حاوي» بالسندباد منذ أن أصدر ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي يضم قصيدة «البحار والدرويش» التي نرى فيها البحار يحمل ملامح سندبادية لا تخطئها العين؛ حتى لكأنه تخطيط مبكر لشخصية السندباد التي تحددت ملامحها واكتمل نضجها في ديوانه الثاني «الناي والريح». فجعله عنواناً على قصيدتين يمثلان حوالي ثلثي الديوان: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة»، وتعدان في نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد، أو أعادتا اكتشافه. إلى حد يسمح لنا - ببعض التجوز - أن نجعل السندباد «عنواناً على رحلة خليل حاوي الشعرية، بل على حياته كلها»[64]. ويلتقط الناقد الوجوه الجديدة الطريفة التي افترعها «حاوي» للسندباد، ويلحظ قدرته البارعة على مزج الخاص بالعام، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولاً من خلال رموز شديدة الخصوصية. كصاحبته التي تجمدت صورته في رؤيتها فعجزت عن إدراك ما طرأ عليها خلال مغامراته واقتحامه الأهوال: «*وجهي المنسوج من شتى الوجوه*»!

وتحتوي قصيدة «البحار والدرويش» - كما سبق - ما يمكن أن يكون رسماً تخطيطياً لشخصية السندباد التي يستمر «حاوي» في تحديد سماتها وتشكيل ملامحها؛ فأحد قطبيها «البحار» يحمل من سمات السندباد الرحلة،

والمغامرة، والبحث الدائم، والإحساس المتجدد بالقلق. على حين يمثل الدرويش قطبها الآخر بما يتميز به من عراقة ورسوخ وحكمة ثاقبة متدبرة، تخاف المجهول وتعزف عن المغامرة. ومن الواضح أن القطبين يمثلان بعدين من أبعاد تجربة حاوي، وذاته المنشطرة بينهما. كما يعكسان محاولاته الدءوب عقد صلح أو إيجاد تكامل يُنهي ما نشب بينهما من صراع مرير. لكن هذا الصراع كان لابد فيه من تغلب أحد طرفيه الذي بدا واضحاً انحياز الشاعر له؛ فقد قدم البحار/ السندباد في صورة حية متدفقة بالحيوية والمعاناة، في مقابل صورة الدرويش التي يَرين عليها الخمود والجمود!

ولعل وضوح نتيجة الصراع بهذا الشكل قد قلل من لذة متابعته والمعاناة في كشف نتيجته[65]. فصار شبيهاً بالصراع الناشب بين الفطرة «الغاب» و«الحضارة» في «الكواكب»، حيث بدا واضحاً من بداية القصيدة انحياز «جبران» للغاب. وهذا ما سبق أن لحظه عشري في تناوله القصيدة[66]. لكنه من منطلق الإعجاب الزائد بحاوي يرى أن الصراع هنا صراع حقيقي وقوي، خرج منه الطرف المنتصر «البحار» ممزقاً جريحاً؛ لأن الطرف الآخر كان لديه الكثير: العراقة، والحكمة الهادئة والنظرة الثاقبة..!

وبعد أن قطع «حاوي» شطراً كبيراً من رحلته ازداد الصراع عمقاً بين شطري ذاته اللذين تجسدا في البحار والدرويش. وإن كان هذا الصراع قد أخذ صيغاً أُخَر ورموزاً مغايرة؛ كـ «صاحبة السندباد» التي ارتبطت باسمه، وقبعت تنتظر عودته. وتوقفت عند صورته صبياً ذا وجه غض بريء. وغفلت عن تلك الوجوه التي تشكلت من المغامرة، وخلفت أخاديد عميقة على مُحيَّاه. وذلك كوجه الدهشة والإحساس بالغربة، ووجه الرغبة في تمثل الحياة الجديدة، والإحساس الحاد بالغيرة.. لكننا نلحظ أن السندباد في غمرة هذه الوجوه المغامرة الجوابة يطل علينا بوجه مرهق مكدود، أقرب إلى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار. ويبدو انزعاجه شديداً مما حفره الزمن على وجهه من أخاديد، حتى ليكاد يجد في إلقاء نفسه في البحر متعة جذابة!

لكنه يقاوم هذا الإغراء، ويفيق على ذلك الوجه الطفلي البريء المرتسم في عين صاحبته «وجه الطفل» الذي غصَّ بالدمعة.. «*في مقهى المطار.. وكأن العمر ما فات.. على زهو الصبايا، وحكايات الصغار*»[67].

ثم يلتقي السندباد بصاحبته في امتزاج رائع، وكيان جديد يحمل ملامح كل منهما، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنماء.. إنها بشارة بعث جديد من وسط الأنقاض المتداعية:

دمه في دمنا، يسترجع الخصب المغنَّى

حلمةُ ذكرى لنا، رجعُ لما كنَّا وكان

ويمرُّ العمر مهزوماً، ويغوي عند رجلَيْنا ورجْلَيْه الزمان[68]!

وهذا هو «الوجه السرمدي». وهو عنوان آخر مقطع من مقاطع القصيدة: الوجه المتجدد الذى يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود. الوجه الذى عاش "حاوٍ" يبشر به ويخلص تجربته له. حتى إذا ما اكتشف زيفه وتهافته لم يطق الصدمة؛ فانتحر عقب الاجتياح الإسرائيلى للبنان

3-7

أما قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة» فإن الصراع فيها بين شطرى ذات الشاعر يتخذ صيغا جديدة أكثر شمولا وأعمق تناولا. لكنها لم تخرج عن الصراع بين الدار القديمة التى يزمع الارتحال عنها، والتى يمتزج فيها كل جليل ونبيل بكل ما هو بالٍ ومعوّق؛ وبين الغد المشرق الذى بشَّر به واحتشد له. ومن ثم فإن البعث الذى ينشده يحتِّم التجاوز واستشراف الغد، وتحمّل ما يصاحب هذا المخاض من معاناة وآلام؛ تحقيقا للميلاد الجديد الذى لاتنى أطيافه تخايل الشاعر/ السندباد؛ بما تبشر به من خصب ونماء ونقاء بديلا للجدب والصقيع:

دارى التى تحطمت تنهضُ من أنقاضها ، تختلج

الأخشاب ، تلتمّ ، وتحيا قُبَّةٌ خضراءَ فى الربيع

ومن اللافت أن هذا التطهر لا يتم بمعجزة سماوية، وإنما بفعل إنسانى خالص، وتضحيات واعية تهيئ الأرض لاستقبال الغد المضئ.. أو الحبيبة النورانية التى تندّ عن التجسيد والتحديد. فخطاها "زورق يجئ بالهزيج ، من مرح الأمواج فى الخليج". ويهش السندباد لاستقبالها فرحا ذاهلا.. إنها ذاته الجديدة بعد انصهارها وتطهرها.. والتى تغير فى ظلها كل شئ؛ فما كان - قديما - مصدر رعب له صار فى ظلها مصدر أمن وسكينة واطمئنان[69]!

وفى المقطع التاسع من القصيدة يلحظ "على عشرى" بشائر البعث الحقيقى.. البعث الروحى والحضارى الذى يشمل أمته ولا يقتصر على ذاته[70]:

ما كان لى أن أحتفى بالشمس لو لم أركم تغتسلون

الصبح فى النيل، وفى الأردن والفرات،

من دمغة الخطيئة!

وبرغم أساه لفداحة ما ضحى به، تغمره البهجة لنفاسة ما حققه:

ضيعتُ رأس المال والتجارة

عدتُ إليكم شاعرا فى فمه بشارة![71]

«وبانتهاء القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى مهمته فى حياته الشعرية، بعد أن منحه أثمن وأغلى ما يمكن أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر؛ حيث عبر من خلالها عن شتى أبعاد رؤيته الشعرية، الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والإنسانية.. ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد، وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان فى كل العصور»[72].

وهكذا اكتملت رحلة على عشرى مع السندباد الذى ظل يخايله ويغريه بالتتبع فى الشعر الحر؛ فتوقف أمامه فى عمله الثانى «استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر». ثم عاد إليه فى أكثر من مقال ، يعنينا منها مقاله «وجوه السندباد فى شعر خليل حاوى» - مجلة الشعر، يوليه 1978. بل لقد تتبع هذا الرمز الخصب المعطاء فى المسرحية الشعرية الحديثة ، ووقف أمامه وقفات بديعة لا تقل فى روعتها عن العمل الشعرى نفسه. وتنم عن تمثل واع للنماذج المدروسة فى لغة شاعرية دقيقة ناصعة. لغة تذكرنا بلغة الرواد الكبار التى تعد نوعا من السهل الممتنع، لا يقدر عليه إلا أولو العزم من النقاد! إنه يختلف عن أساليب تمتهن الغموض وتولع به؛ تقليدا، أو سترا لشيء لا ينبغى كشفه!

يكمل «علي عشري» مشواره، فيتوقف أمام استيحاء السندباد فى المسرحية الشعرية ، ويشير إلى سلبيات استخدام هذا الرمز.. من نمطية تحوله إلى رمز لغوى واحد المدلول، يعجز عن تفجير طاقات تعبيرية جديدة يخلقها الشاعر من أبعاد رؤيته الخاصة وتجربته المتفردة ، ويُكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والفنى[73].

كما يأخذ على المبدعين إخفاقهم فى استيحاء شخصية السندباد وعدم مواءمتهم بين جانبيها؛ فتارة تطغى الملامح التراثية على الشخصيات، وأخرى تطمسها الملامح المعاصرة دون المزج بين الطرفين والمزاوجة بينهما مزاوجة خلاقة.

وفى وقفة من وقفاته المتفردة، يشير «عشري» إلى *مصادفة* عجيبة ذات دلالة مهمة، تلك هى أن «صلاح عبدالصبور» الذى كان أول من اكتشف شخصية السندباد، وأجاد توظيفها - هو نفسه الذى يكتب قبل رحيله عام 1981 : «عندما أوغل السندباد وعاد». وفيها تغضنت ملامحه بظلال الوهن والشيخوخة بعد أن كان «السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت!» ومن ثم كانت

لفتة بديعة ممن رثى «صلاح» بتلك القصيدة التى كان عنوانها «الرحلة الأخيرة للسندباد»[74].

وأخيرا يعلل الناقد لشيوع روح الوهن والملل والانكسار على ملامح السندباد؛ لا لأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية. كما يرى على عشري فى أحد فروضه. بل - كما فى فرضه الذى نرجحه - جاء شيوعها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة لواقعنا الحضارى، وما يعتريه من وهن وخمود وانكسار ، وهزيمة ماحقة.. باحتلال الغرب لعاصمة الرشيد.. الذى عُوفى «علىّ» من مشاهدته والعذاب به ؛ والتجرع المر لمضاعفاته!

- 8 -

1-8

لعل الوقفة السابقة أمام بعض كتب «علي عشري» تشف عن أبرز المعالم التي رصدناها لمنهجه النقدى. وقد ظل وفيا لهذا المنهج، حريصا على ترسيخه طوال مشواره النقدى؛ ففى *دراسته لشاعر*، أو *لديوان شعر*؛ يسم كل ديوان بأبرز ما ينفرد به، ويوضح الأطر التى تحدد ملامحه، وتنير رؤاه. كما يبرز العوامل التى تركت تأثيرها الواضح على المبدعين. ويراجع بعض «المقولات» التى ذاعت عن بعضهم. وأخيرا لا يفوته أن يعلل لوقفته *الطويلة أمام بعض القصائد*، واستكفائه بها عن بقية الديوان؛ لأنها استصفت أجود ما فيه!

ففى *تناوله لقصيدة «وجوه الملك الضليل»* من ديوان عز الدين المناصرة: «يا عنب الخليل»[75] يبدأ بإلقاء الضوء على أهم ما يميز الشاعر من ارتباط عميق بتراثه العريق ارتباطا يُغنى به تجاربه، ويؤصل رؤاه. ويتخذ منه وسيلة ناجعة من أقوى وسائل التأثير فى قرائه؛ نظرا لما لهذا التراث لديهم من قداسة أكسبته طاقات إيحائية خصيبة، تحقق تفاعلاً خلاقاً بين الشاعر وموروثه فى إطار علاقة جدلية يتبادل فيها معه الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر ، والانتقاء والتطوير.

ثم ينعطف الناقد ليضئ تجربة «المناصرة» الحياتية والوجدانية، ويبين أثرها فى ارتباطه الوثيق بالتراث؛ فتجربة الغربة والتشرد والنفى ولَّدت لديه إحساساً قويا بالحاجة إلى الانتماء إلى موروثه، وإلى قضيته. ونتيجة لذلك لم تعد المقتبسات التراثية التى صدَّر بها الشاعر ديوانه - كمدخل له - حلية خارجية ولا حذلقة مدَّعاة، وإنما هى «مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الديوان، ومداخل أساسية لعوالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلته الشعرية»[76].

وهكذا تصبح مقتبسات مثل «اليومَ خمرٌ وغدًا أمر» و«ضيَّعنى أبى صغيرا وحمَّلنى دمه كبيرا».. إلى آخر مقتبساته التى تجاوزت العشرة - تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى الديوان: الإحساس بالضياع الذى فرض عليه وليس له يد فيه. والإحساس بثقل التبعة الملقاة على عاتقه لاستعادة الوطن.

ويضيف «عشري» إلى نظراته السابقة نظرة لا تقل عنها ثقابة؛ عندما يلاحظ أن المناصرة برغم أنه اقتصر فى استدعاء شخصية «امرئ القيس» على ثلاث قصائد - فإن شخصية «الملك الضليل» تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان. ولاتَنِى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانًا على تجربة الشاعر فى هذا الميدان[77].

كما يضيف تحفظًا دقيقا على ذلك الاستدعاء للتراث؛ بإشارته إلى أن الوجوه القديمة لامرئ القيس لا تظهر فى «يا عنب الخليل» بهذا المظهر المحدد الحاسم؛ إذ قد نرى لدى المناصرة امتزاج ملامح وجهين أو أكثر، أو طغيان ملامح وجه على بقية الوجوه. وقبل أن يستعرض الوجوه التراثية ومدى توظيفها فى الديوان يضع علامة هادية، تقرر أنه إذا كان وجه اللهو فى حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغيانا على تجربته؛ فإن الوجه الشريد، والوجه اليائس المهزوم، هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة بروزا وطغيانا على

الوجوه الأخرى. حتى لا نكاد نعثر على وجه من الوجوه الباقية يخلو من ملمح أو أكثر من ملامح هذين الوجهين[78].

بعد تلك النظرة الشاملة الدقيقة يظهر الإبداع النقدى الذى يتناول النصوص المتعلقة بكل وجه. ويطول بنا القول لو توقفنا عند تلك اللمحات النقدية الرهيفة العميقة. وحسبنا الآن أن نشير إلى ما تفيض به صور «المناصرة» من قدر ثقيل من الأحزان، هذه الأحزان التى زادته حرصًا على الانتماء إلى وطنه والارتباط بذكراه، بإبراز الأرومة البعيدة التى ينتسبان إليها معا - الشاعر والوطن - وهى الأرومة الكنعانية[79]. ولذلك فهو فى الوجهين الأولين اللذين وظفهما: وجه اللاهى ووجه الشريد، يظل - وبخاصة فى الأخير - يكرر أدوات التمنى التى تُبرز ما يرجوه لهذا الوطن العريق السليب. كما يبرزه حرصه على استمداد معجمه الشعرى، وأدواته الفنية من بيئة هذا الوطن. ثم يأتى الوجه الثالث من وجوه استدعاء التراث وتوظيفه: وجه النادم المفجوع الذى تمتد ظلاله على الوجوه الأخرى، والذى تدل عليه «قفا نَبْك» التى كان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان كله بها. وفى هذا البعد الباكى النادم يمتزج بكاء الذات بالوطن: فهو يوصى بما يراد له ولوطنه بعد استشهاده فى سبيله:

فادفن عظامى وانتظر

يومًا من الوادى شروقى

إنى لأخشى الموت فى المنفى، فمَنْ يروى عروقى[80]

وهكذا كانت وقفته أمام الوجه الرابع: الوجه الموتور الساعى وراء الثأر مجالا لبراعة على عشرى فى الوقفات التحليلية لمثل قول الشاعر[81]:

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء

بحر الوعود الآسنة

لقد استقر يقينه على أن أوطان أمته خذلته، كما خذلت القبائل سلفه. ومن ثم لا مفر أمامه من الارتباط مع ذويه بالوطن ارتباطا نضاليا تتجاوب فيه الطبيعة مع البشر ، فقد ارتبط كل منهما بالآخر بعلاقة نضالية عضوية حارة[82]:

خليلى أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر

وإن أثمرت كن سمّا على الأعداء كن علقم

وينتهى الناقد مع «المناصرة» بالوجه المهزوم الذى يلقى بظلاله الكابية على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية 0متوقفا أمام العطاء الشعرى المتفرد للشاعر فى صوره الثرة الموحية[83]:

مسدودة كل الجهات

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيروت

ودمشق سوداء الثياب !

2-8

كذلك نجد هذا المنهج فى تناوله لـ «*الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى*»[84]؛ فهو يبدأ بالإشارة إلى أن مصطلح «الصورة» من المصلحات غير المحددة فى المجال الأدبى، وأنها تدخل عنصرا فى تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية: الصورة الشعرية، والأدبية، والفنية. وهى مرتبة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها ، وليس لمدى تحُدد هذا المفهوم. فهى جميعا تتفق فى خاصية عدم التحدد[85]. ويشير إلى بعض الأسباب التى أدت إلى الاضطراب فى مفهوم المصطلح، كتعدد المرجعية بالنسبة له. ثم يحدد المفهوم الواسع الذى يأخذ به فى تحديد الصورة، وهو «تجسيد المشاعر

والأفكار فى بناء لغوى، وتشكيل المادة اللغوية فى شكل جميل. وليس من الضرورى أن تكون الصورة مجازية، والمهم أنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من مجرد مدلولها المعجمى»[86].

ويتوقف طويلا أمام أنماط الصورة عند أبى فراس. لكنه يلاحظ هذه الملاحظة الطريفة عن «*التلقائية وعدم التكلف*»، أو بعبارة أدق عدم بروز الجهد والمعاناة.. فكثيرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة فى بناء الصورة منطقا فنيا شديد الإحكام والبراعة، ونظاما هندسيا لغويا شديد الصرامة. ولكننا - لفرط تمكن الشاعر من أدواته - لا نكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام. ونخال أن التشكيل الذى يطالعنا قد جاء عفو الخاطر.. ولكن التحليل الفنى لبناء هذه الصور يدل على أن وراءها جهدا صادقا مبذولا. ولكننا نرى ثمرة هذا الجهد ولا نرى الجهد نفسه!»[87].

فصور أبى فراس فى رأى «عشري» نوع من *السهل الممتنع* الذى يغرى بتأمله واستقصائه. وهكذا فعل فاستعرض «الصور التشبيهية» عنده، وتوقف أمام النماذج التى اختارها توقفا بديعا يومئ إلى نواحى الجمال والتفرد فيها. كذلك كانت وقفته أمام «*الصورة التشخيصية*» التى خنقها القدماء بحصرها فى مجال الاستعارة التى لابد أن تعتمد على مرجع تشبيهى فعلى. مُغفلين ما فيها من حيوية وحركة ونبض. غافلين عن أن «المشابهة» قد لا تكون أبرز عناصرها، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس. نعم فتلك «*الصورة التشخيصية*» بما تقوم به من تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة لم تلق العناية الكافية لدى القدماء، باستثناء العظيم «عبدالقاهر»! وذلك الاهتمام هو ما نهض به على عشرى فى إضافة الكثير والطريف إلى صور الحمدانى خلال تحليله لها. وقريب من ذلك وقوفه أمام «*الصورة الواقعية والكنائية*» ثم «الصورة الحوارية» التى جسدت - برغم قلتها - براعة الحمدانى، تلك البراعة التى لفت نظرنا إليها وأوقفنا أمامها. ويظل يطرفنا بالجديد خلال تناوله «*الصورة التشكيلية*» المبنية على تنسيق مجموعة من الزخارف اللغوية:

صوتية أو تركيبية، أو دلالية. ثم يبادر بتمييزها عما سماه الدكتور نجيب التلاوى بـ «القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى»؛ لأن المحور الأساسى لهذه هو التشكيل الكتابى وكيفية رسم الحروف. أما تلك فتعتمد على عناصر لغوية خالصة داخلة فى صميم عملية التكوين الشعرى. ويمثل لها بالجناسات الناقصة فى الأبيات التى ترد على نسق خالص، وبالعبارات التى تُبنى بطريقة معينة تزيد من تحقق هذا النسق[88].

كذلك لا يفوته أن يعيد قراءة صور أبى فراس ليتوقف أمام «*الصورة التناصية*» التى تستدعى التراث السابق على نحو أو آخر من الأنحاء. تلك الصور التى ظلمها البعض بدراستها تحت مصطلح «السرقات»[89].

ثم تأتى «*الصورة القصيدة*» التى مثَّلتها مقطوعات شعرية قصيرة تتكون من بيتين أو ثلاثة. وتتألف من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة، أو ومضة نفسية متجانسة. ولعلها هى التى طورها البعض فيما بعد إلى ما عرف بـ «*الرباعيات*»[90].

ولا يفوته أخيراً أن يشير إلى بعض الصور التى ملكت على الحمدانى نفسه؛ فكان دائم النظر فيها ليعرضها فى معارض شتى[91].

– 9 –

1-9

لبت حركة الشعر الحر كثيرا مما كان *يحلم به «علي عشري»* للشعر، وحركت نوازعه الفطرية فى عشق الموسيقى وتتبع تطورها ونضجها، خاصة إذا ارتبطت بالشعر. ولذلك *تضاعف اهتمامه بروادها وتوقف* أمام كثير منهم كالسياب، ونازك، والبياتي، والشرقاوى، وحجازى، وعبدالصبور الذى يأتى الاهتمام به مجسدا وممثلا للاهتمام بالآخرين؛ فهو نسيج وحده لم تصرفه اهتمامات أخرى - كما صرفت غيره - عن الشعر. بل إن بعض هذه

الاهتمامات - كالاتجاه إلى الدراما - ساعدت على إنضاج طاقاته الشعرية. ودلت على توفيقه فى المواءمة بين الشعر والدراما. على عكس ما كان فى التراث المسرحى السابق له. بل وزاد من هذا التوفيق قدرته البارعة على مزج الفكر بالشعر مزجا خلاقا يؤكد أن الشاعر العظيم هو مفكر عظيم فى وقت معا. ومن ثم توقف عشرى أمامه فى قصيدة غنائية: «*أحلام الفارس القديم*»[92] ومسرحية شعرية: «*ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور*»[93].

رأى «عشري» - ومعه كثير من الحق - أن القصيدة من أهم القصائد فى ديوانه الذى يحمل اسمها، بل ربما فى دواوينه كلها. لأنها ذات مستوى فنى رائع، كما أنها تجسد بعدا من أهم أبعاد تجربته، وهو *البحث عن البراءة المفقودة* فى «عالم يموج بالتخليط والقمامة، كون خلا من الوسامة!». وهذا التمزق الذى يعانى فيه من الرداءة ويتوق إلى البكارة والبراءة؛ هو المحور الأساسى للتجربة فى *القصيدة*، بل فى الديوان كله الذى يعرج على قصائده ملتمسا فيها ما يؤكد رؤيته النقدية التى شملت الديوان، ثم تريثت أمام هذه القصيدة التى يتجسد أحد طرفى الرؤية فيها (الشوق إلى الطهر والبراءة) على مستويين: مستوى أحلام الفارس القديم وما يتطلع إليه من براءة ونقاء، ثم ماضى الفارس وما كان يسوده من قيم الفروسية والنبل. وقد استغرق هذا الطرف معظم مقاطع القصيدة. على حين لم يحظ الطرف الأول بأكثر من أبيات معدودة حدد فيها الشاعر ملامحه تحديدا قاسيا أليما!

ويظل الناقد يضيف إلى إبداع صلاح إبداعا نقديا، يتمثل فى تلك الوقفة الطويلة الرهيفة أمام نجاح الشاعر فى تحقيق توازن دقيق بين الطرفين بحيث يظل الطرف الأول الأصغر حجما هو الأثقل وزنا؛ مستمدا رسوخه وثقله من واقعيته الأليمة. فى حين يظل الطرف الآخر برغم ضخامة كمّه ورهافة رؤيته وطهرها - حلما من الأحلام تشيل كفته أمام ثقل الواقع وكثافته! ثم يتخير «المفارقة التصويرية» منطلقا للوقوف على براعة صلاح فى المقاطع الأربعة الأولى التى جسدت المستوى الأول لعالم الطهر والبراءة، والتى

تمنى فيها لو كان هو وحبيبته *كغصنى شجرة*، ثم *موجتين توأمين*، ثم *نجمتين جارتين*، و*جناحى نورس رقيق*. ويمثل هذا الجو الشفيف إطارًا نفسيا يضم الأمنيات الأربع، ويحقق بينها نوعا من الوحدة والانسجام. ولا يكتفى الشاعر لتحقيق ذلك بهذه الوحدة النفسية الشعورية الوثيقة بين الأمنيات. بل يضيف لونا آخر من الترابط الفنى اللغوى، يجعل الانتقال من أمنية إلى أخرى مبرًّرا فنيا، بمقدار ما هو مبرَّر شعوريا. لقد تمنى لو كان هو وحبيبته «غصنىّ شجرة» فى الخريف يعّريان بدنا وفى الشتاء يستحمان بمياه الأمطار»! وكان هذا مدخلا إلى الأمنية الثانية:

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صُفّيتا من الرمال والمحار

أسلمتا العنان للتيار

. . .

تشربنا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رفيقة

وهكذا تستمر الدورة الأبدية من البحار للسماء، ومن السماء للبحار. وتستدعى السماء بدورها صورة ثالثة من صور البراءة «نجمتين جارتين» صورة من أعذب الصور وأكثرها شفافية. فكل الأدوات الشعرية التى استخدمها الشاعر فى هذا المقطع تشع بالصفاء، كتلك المفردات: النجوم، الضياء، العشاق، الدر، الجنان، الثغر، السحاب.. التى يشكل منها الشاعر صورا عذبة تضفى على المقطع كله جوا من الصفاء الدافئ وينتهى بأنهما - النجمتين - سَيُبعثان بعد أفول الزمان فى صورة دُرتين مُلقاتيْن فى طرقات الجنان ، ويشدان إلى صفائهما ملكا عابرا فيلتقطهما فى حنو، ويمسحهما فى ريشه، ويرشقهما فى مفرقه الطهور. ويكون ذكر «الريش» مدخلا فنيا

بارعا للأمنية البارعة بأن يكونا «جناحيْ نورس.. يرف على السفن يبشر الملاحين بقرب المرافئ»![94].

ولا يكاد الشاعر يعود إلى طرف المفارقة الكئيب حتى يشعر بثقله الكابوسي! فيفر سريعا من وجهه. ويعود إلى المستوى الثانى من طرف المقابلة، وهو ماضى الفارس بقيمه النبيلة ؛ ليخفف من جهامة الطرف الأول، وقسوته التى تلف الواقع بالظلام وتشحنه باليأس. اللهم إلا بصيص ضوء خافت فى آخر هذا النفق المظلم، يبعث أملا ضعيفا فى النجاة. يتمثل فى «الخلاص بالحب» الذى يعطى ويبذل «دون حساب للربح والخسارة». والذى ظل خيطا أساسيا فى نسيج لحظة البراءة على مستوييها؛ و«النجمتان» تضيئان للعشاق وللحزانى الساهرين.. و«النورس» يبشر الملاح بالوصول، ويوقظ الحنين للأحباب! وهكذا كان «الفارس» فى ماضيه يحس بالرثاء للبؤساء الضعفاء، يود لو يطعمهم من قلبه الوجيع![95].

2-9

فى *موازنته بين شوقى وعبد الصبور فى مسرحيتهما عن* «ليلى والمجنون»[96]؛ يبدأ بلمس ما يجمع بينهما من صلات فنية. فكلاهما بدأ غنائيا وحقق إنجازات ضخمة فى مجال القصيدة. وكلاهما لم يطرق المسرح الشعرى إلا بعد أن رسخ قدمه فى الشعر الغنائى. وكلاهما كان رائدا للمسرح الشعرى فى القالب الموسيقى الذى ارتضاه. وأخيرا تجسدت تلك الصلة فى «المجنون» الذى دارت مسرحية كل منهما حوله. وبرغم اختلاف «مجنون» عبدالصبور عن «مجنون» شوقى؛ فإن الأخير كان مُلهما أساسيا لعبدالصبور وهو يرسم ملامح «مجنونه» العصرى ، بعبقرية استطاعت أن تنسج من خيوط هذا الإلهام عملا شديد الاختلاف ، بارع الأصالة. كما أفادت من الروافد التى غذت هذا الجنس الأدبى على امتداد عقود أربعة[97]. ومن هنا حُق للناقد أن يطرح هذا السؤال البارع بصيغتيه هاتين : هل استطاع عبد الصبور

فى مسرحه ما لم يستطعه شوقى ؟ أو هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين المسرحيتين ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتب فيه كل منهما مسرحيته؟ وبعد تردده فى أن يجيب عن السؤال بالإيجاب، ينصرف عن المفاضلة لأنها ليست من هدفه. ويتجه إلى بيان الوشائج التى تربط بين العملين، من حيث المصادر التى استمد منها كل منهما، وعلى رأسها كتاب «الأغانى» الذى حوى كثيرا مما يتعلق بالمجنون. وبعض هذه الأخبار أدى فى رأى نفر من الدارسين إلى إنكار وجود المجنون ذاته[98]! ولاحظ الناقد اعتماد شوقى شبه الكامل فى أخبار المجنون على «الأغانى»، لدرجة اتهمه فيها البعض بأنه لم يزد على أن صاغ أخبار الأصفهانى عن المجنون. ناسين أنه فى المسرحية خالفه فى مواقف أساسية كثيرة[99].

أما مسرحية عبدالصبور فتبتعد عن مسرحية شوقى بنفس القدر الذى تقترب به منها؛ فاستلهامه لعمل شوقى شاهد من شواهد أصالة عبدالصبور وتفرده، برغم تأثره بالعنوان، وبالمشهد الذى يلتقى فيه قيس بليلى فى ديار ثقيف بعد زواجها من «ورد»، وبالهيكل الدرامى الذى يقوم على علاقة الحب الثلاثية الأطراف: الحبيب، الحبيبة، الغريم. وأخيرا تأثره به فى رسم شخصية البطل المقضى عليه بالهزيمة بسبب عشقه المرضىّ. وإن بدا لدى عبد الصبور أكثر تطورا ونموا من الناحية الدرامية. ناهيك عن بعض المشابهات الأخرى كسريان الروح الفكاهى عبر الجو المأساوى. لكنها جاءت «لفظية» عند شوقى، «سوداوية» عند عبدالصبور[100].

بقيت إشارة دقيقة لعشرى حول *«الهم السياسى»* الذى اقتصر على مجرد الرصد التاريخى عند شوقى، فى حين أن السياسة هى الهم الأكبر فى مسرحية عبدالصبور، ممثلا فى مشاعر الهزيمة والإحباط والقهر السياسى الذى عانى منه المصريون فى أعقاب هزيمة 1967. ولذلك فإن هزيمة «مجنون شوقى» كانت فى مجال الحب فقط أما هزيمة «مجنون عبدالصبور» فقد كان فى مجال الحب والفكر والأدب والحياة[101].

- 10 -

1-10

.. وهكذا ظل «عشري» *وفيا لمنهجه؛ يفحص قضاياه وينعم النظر فيها*. ثم يعود منها ممتلئ الوفاض؛ ليطرف قارئه بالجديد المدهش. فهو يرى الأشياء رؤية طازجة تسبر أغوارها، وترى الطريف فيمن يراه غيره عادياً!

شيء من ذلك نلمسه فى بحثه: «*استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر*»(102). فنحن نعلم مدى تحرج المسلم من خدش هالة التقديس التى تحيط بالرسول الحبيب. وهذا التحرج هو الذى أدى إلى شيوع منهج «تسجيل التراث» - لا توظيفه - فى كثير مما قاله الشعراء فى الموضوع. وهو منهج أقرب إلى الأمانة التاريخية منه إلى التوظيف الشعرى الرمزى للعناصر التراثية.

بدأ الناقد بتصنيف الأعمال الشعرية فى إطار هذا المنهج إلى أربعة أنماط: البطولة التاريخية - قصيدة المديح النبوى - قصيدة البوح والشكوى، المسرحية والتمثيلية الشعرية. واستعرض أبرز ما يضمه النمط الأول لشوقى، ومحرم، وأبى ريشة. وأعمل حاسته النقدية المتوفزة، واتخذ من تصوير ثلاثة الشعراء لحادث الهجرة؛ مقياسا لمدى براعتهم والمفاضلة بينهم، بعضهم مع بعض.

فشوقى فى «*دول العرب وعظماء الإسلام*»، «يفصل» الحدث تفصيلا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. يستخدم فيه اللغة استخداما دقيقا، بعيدا عن التوظيف الشعرى البارع الذى لمسنا بعضه - فيما بعد - فى «نهج البردة» و«الهمزية». ثم يشير إلى طغيان «النثرية» على المطولة بتأثير قالبها الموسيقى «الرجز»، الذى لا تخفى صلته بالمنظومات العلمية. ومن ثم سماه البعض «حمار الشعراء!» على حين أن محرم فى «الإلياذة الإسلامية» أفاد من الإيقاع الجليل الضخم لـ «الخفيف». كما بنى الأبيات على قافية موحدة زادت إيقاعه

مهابة مكنته من تخيل عدة صور شعرية موحية تفوق التسجيل النثرى الطاغى على شعر شوقى: «يوم يمشى الصدِّيق فى نوره الزاهى.. لا يبالى غيظ القلوب.. ولا يحفل فى الله لائما».

أما مطولة أبى ريشة «محمد» فهى التى تعلو هذه «المطولات»، وتفوقها جودة وإيحاء، برغم «أمانتها التاريخية»:

وقفت دونه قريشُ حَيارى		وتنزَّتْ جريحةَ الكبرياء

وانثنتْ والرياح تجأرُ والرمل		تثير فى الأوجه الريداء

هلِّلى ياربا المدينة واهْمَىْ		بسخىِّ الظلال والأنداء

ثم يلاحظ «عشري» أن النمط الثانى «المديح النبوى» هو أقدم الأنماط وأكثرها شيوعا ابتداء من «كعب بن زهير» وانتهاء بالشعراء المعاصرين. وأشهرهم «شوقى» الذى جعل نفسه أحد الغابطين للبوصيرى، وأحد البارعين فى هذا المجال، فى وقت معا؛ مع أنه يناصى زهيرا، ويضع نفسه معه فى قَرَن:

يُزرى قريضى زهيرًا حين أمدحهُ		ولا يقاسُ إلى جُودى ندى هَرِمِ

أما أمام «البوصيرى» فإنه يغض الطرف ويخشع:

المادحونَ وأربابُ الهوى تبعٌ		لصاحب البردة الفيحاء ذى القدمِ

الله يشهدُ أنى لا أعارضهُ		مَن ذا يعارضُ صوبَ العارض العَرِمِ

وإنما أنا بعضُ الغابطين ومَن		يغبِطْ وليَّكَ لم يُذمَم ولم يُلمِ

وللدكتور شوقى ضيف فى هذا المجال إشارة لافتة ليت «عشري» رآها وتوقف أمامها[103]؛ فقد ذهب إلى أن مثل هذا المديح من البوصيرى كان يحوى مضامين طريفة، على رأسها الحث على الجهاد والتحريض عليه ضد الصليبيين الذين عاثوا فسادا فى البلاد، وسخَّروا الدين لأغراض بعيدة عنه.

وقد لمس «عشري» مدى الاحتذاء الشديد من المعاصرين للقدماء؛ حتى إن أولئك بدأوا مدائحهم بالغزل الذى استنه القدماء فى مطلع قصائدهم. اللهم إلا «نازك» فى «زنابق صوفية للرسول»، فقد خالفت المحافظين، ووفتْ لاتجاهها الابتداعى بما فيه من عواطف وأحلام وصفاء. فضلا عن براعتها فى توظيف الرمز، واستخدام قالب موسيقى مولَّد من «مخلَّع البسيط».

ثم يتوقف أمام «*قصيدة البوح والشكوى*» التى تنضوى تحت المنهج التسجيلى، والتى يغلب عليها التعبير العفوى التلقائى المؤثر بفضل الصدق الشعورى الحار. وهنا يطرفنا بوقفة دالة أمام جانب مهم من الجوانب الثرة فى شخصية الدكتور أحمد هيكل وهو جانب الإبداع الشعرى؛ بما فيه من بساطة آسرة، وصور فنية موحية، تقوم على مفارقات تصويرية بين ماض زاهر للمسلمين، يتضاءل أمامه واقعهم المتردى!

وأخيرا ينتقل من الشعر الغنائى إلى المسرح الشعرى، فيستعرض «قافلة النور» لعزيز أباظة و«معجزة الفار» لمحمود حسن إسماعيل.

ولكى يستكمل الموضوع يشير إلى بعض المحاولات التى لم تكتف بتسجيل التراث الدينى، بل وظفته لتصوير قضايا معاصرة كقصيدة «الخروج» لصلاح عبدالصبور، التى استلهم فيها «هجرة الرسول» استلهاما عكسيا. لأنه ليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة الموبوءة! ومن ثم لم يصطحب معه أحدا ليفديه بنفس ؛ لأنه لا يهدف إلا إلى الهروب من تلك الذات. وهكذا نجح فى توظيف الحادث الدينى فى التعبير عن تجربة ذاتية شديدة الخصوصية[104].

2-10

فى تناوله للدواوين، نجده يلمس فى ديوان «أبى سنة»: «رقصات نيلية»[105] تلك الثنائية المألوفة بين الحلم والواقع. لأنه يرى فى «أبى سنة» فارسا رومانسيا قادرا على الحلم فى زمن عز فيه كل شيء حتى القدرة على

الحلم... دون أن يغرق فى دوامات التهويمات الهروبية، أو أن ينصرف عن الانغماس فى هموم أمته.. بحيث تتلاشى التخوم بين ما هو عام وما هو خاص فى رؤيته الشعرية[106].

وعند الإشارة إلى الدواوين التى تدور حول النيل، لم يكن ديوان حماسة - أو قصيدته الطويلة - «حوار مع النيل» قد صدرت[107].

ويدور الصراع بين مظاهر الجمود والخمود والتخلف أو الواقع؛ وبين الحلم، أو الغيرة على تراثه وقومه. «وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشعر فى الديوان كله يتشكل طرفا الصراع فى صور وأشكال فنية كثيرة، ويتجسدان فى رموز وأقنعة عديدة»[108].

ثم يتتبع هذا الخط فى قصيدة «رقصات نيلية» التى يرمز فيها النيل لمصر ، أو للقوى النبيلة فيها؛ فهو «ممعن فى صباه الجميل» يدوس العقبات ويتخطاها؛ يشتهى أن يكون طليقا:

حين تَهوى القيود

على معصميّه فيجعل منها أساور فوق الزنود[109]

ويشير «علي عشري» إلى ما اقتضته هذه الرؤية الشعرية ذات الطبيعة الثنائية من شيوع أسلوب «المفارقة التصويرية»، وإلى اختلاف صورها باختلاف طبيعة الرؤية فى كل قصيدة. ثم إلى اتخاذ تلك المفارقة إطاراً عاماً تتعانق فى داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى. وأخيراً يشير إلى تبادل المواقع بين طرفى المفارقة؛ حيث مثَّل الحلمُ وجهها الكابى؛ لأنه حلم زائف! فى حين كان الواقع الذى هرب منه أكثر وضاءة وإشراقاً!

وفى المعجم الشعرى يلمس الناقد شيوع الثنائيات، والمزج بينها بعضها ببعض أحيانا، وإضفاء ملامح من أحد محوريها على الآخر. حتى وصل الأمر إلى شئ من «العبث التصويري»: «قنديل مُطفأ، رجل فى زاوية معتمة، يهوى فى عينيه قمر كذاب»[110].

ثم يشير إلى براعة الشاعر وولعه بـ «التشخيص»، وإلى مزجه بين عدة وسائل فى تشكيل الصور؛ كأن يمزج أسلوب «المونتاج التجميعى» بأسلوب «التداعى السيريالى» ليجسد رؤيا كابوسية عبثية:

قواقعُ محشوةٌ بالصراخ، وحوتٌ تثاءَبَ فابتلع البحر!

جمجمة فى الفضاء. طير يرفّ على أغصن من دماء[111]

3-10

أما فى «*الشاعر والقضية – نظرة فى شعر فولاذ الأنور*»[112] فهو يبرز أهم المعالم التى تميز الشعر والشاعر؛ فذا يقبع فى أعماقه – عند قدومه إلى القاهرة – توجس فطرى يحمله عادة كلُّ قادم إليها من الريف. لكنه لم يصل إلى الحدة التى يصورها ديوان «مدينة بلا قلب» لحجازى. أما الشعر فيحدد رؤيته العامة فى بعدين – عاطفى ووطنى – متوازيين غالبا. ونادرا ما يلتقيان. حتى إذا ما التقيا وصل الشعر إلى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل. كما فى قصيدة «لأن ما بيننا جسر من الموت»[113]. ولا ينسى «علي عشري» أن يحدد خطاه وهو يحلل مثل هذه القصيدة فيشير إلى أن هذين البعدين لم يكونا أكثر من إطارين عامين «تعددت خلالهما رؤية الشاعر الخاصة، وتجاربه الجزئية التى أضفى تنوعها وتشابكها على التجربة قدرا طيبا من الغنى والتنوع»[114].

ويفحص الناقد أدوات الشاعر الفنية من مفارقة تصويرية وحوار ورمز وتكرار. ويتعقب ما تثمره فى الديوان من ثراء وعمق، من خلال نظر نقدى بصير بالموسيقى وما فيها من إيقاع هادر أو بطيء، وتتبع فاحص لما تضيفه إلى التصوير فى الديوان من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التى تستعصى على اللفظ. كتوقفه أمام الصفاء والنقاء والضياء الذى أنار وجه مصر بعد نصر العاشر من رمضان – ممتزجا بوجه جارته البرىء العطوف:

أحسك قلبيّن يلتحمان

وخدَّين يلتصقان

وناسًا يسيرون ، يبتسمون

وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون!

«فقد استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه.. فهنا بيت واحد مدوَّر، مداه أربعون تفعيلة ، ذات قواف داخلية تزيد منها الموسيقى ثراء وتأثيرا»[115].

– 11 –

يبدو أن عشري كان يرهص بما عاناه فى حياته من خمول لا يستحقه، وظل يلاحقه بعد وفاته؛ إذ أن السطور القليلة التى نشرت عنه – بما تعكسه من إهمال – يعيدنا إلى النقيض المقابل عندما نقرأ عن «التأبينات» التى تسوِّد عشرات الصفحات عن راحلين لا يستحقون إلا الدعاء لهم بالرحمة!

وها هو ذا يتصدى لإنصاف واحد من هؤلاء العظام الذين لم يقدرهم الدارسون حق قدرهم ذلك هو *«الرُّمانى» (386هـ) مؤلف «النُّكت فى إعجاز القرآن»*[116] التى تركت أثرا بارزا فى مسار التأليف البلاغى والنقدى. واشتملت على نظرات بلاغية ونقدية بالغة النفاذ ، دعته إلى أن ينسبها إلى البلاغة لا إلى علم الكلام. وتوقف عند من «نقلوا» عنه دون إشارة إليه، كصاحب الصناعتين، ومن تأثر به كالخطابى، والباقلانى، وابن سنان، وابن رشيق.

ثم يشيد بتعريفه للبلاغة «إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ»[117]؛ حيث اهتم بالوظيفة التعبيرية للصورة: «إيصال المعنى إلى القلب» وبالقيمة الجمالية: «فى أحسن صورة من اللفظ». وقد حكمت هذه النظرة البارعة الواعية معالجة الرمانى للفنون البلاغية التى عرض لها، مازجا النظرية بالتطبيق على نماذج من القرآن الكريم معتمدا على ذوقه الأدبى المرهف فى إبراز مواطن الجمال فيما عرض له، ومستعينا بثقافة

واسعة فى تحليل المكونات البلاغية للصورة. نلمس ذلك فى الأبواب البلاغية التى عالجها، كالإيجاز الذى راد فيه نظرات ثاقبة عن إيجاز الحذف وإيجاز القصَر. مشددا على التفرقة بين الإيجاز والتقصير؛ فالأول بلاغة والثانى عِيّ[118]. كذلك يفرق بين الإطناب والتطويل بمثال طريف.. فالذى يقع فى التطويل يشبه من يقطع طريقا بعيدا إلى غايته، جهلا منه بالطريق القريب. أما الذى يستخدم أسلوب الإطناب فهو لا يستخدم الطريق البعيد جهلا بالقريب ، بل لأن سيره فيما اختاره يحقق له متعة إضافية من مناظر جميلة تبهج النفس وتروح عنها[119].

ويظل «عشري» يرصد جوانب مختلفة تبرز هذه العبقرية التى لم تنل ما تستحقه؛ فعند حديث الرمانى عن «الاستعارة» لا يتوقف أمام المباحث التقليدية كبيان أركانها، وصلة المعنى الحقيقى بالمعنى المجازى. بل يركز على القيمة التعبيرية لها. «وكل استعارة توجب بلاغةَ بيان، لا تنوب منابه الحقيقة»[120]. وتلك النظرة الثاقبة هى التى وجهت دراسته لـ «الفاصلة» – التى آثرها على السجع – فى القرآن الكريم.

ويختم عشري دراسته بهذا التقدير الحزين: «بهذه الرؤية الثاقبة ترك الرمانى أثره العميق فى مسار التأليف البلاغى والنقدى. وبهذه النظرات النافذة فى ماهية الصورة البلاغية وضع أساسا ومهد طريقا لدراسة الصورة البلاغية.. لو قُيض لبلاغتنا أن تواصل السير فيه لكان لها تاريخ آخر»[121].

– 12 –

1-12

فى بعض الأحيان يكتب «علي عشري» فى بعض *الموضوعات مضطراً – أو مجاملاً* – وذلك حين يدفعه حياؤه ودماثة أخلاقه إلى تلبية دعوة أدبية حول موضوع أو شخصية، تنظمها جهة من الجهات فى بعض الأقطار.

من ذلك اشتراكه في ندوة «الموسوعة الميسرة للتراث العماني»[122] التي تقوم بـ «تقديم علمي معاصر لخلاصة كتب التراث العماني». والتي كانت حلقتها الأولى من القسم الأدبي بعنوان «ديوان السّتالي، مادح بني نبهان 584-676هـ». في هذه الندوة بدأ "عشري" بالإشارة إلى الغموض الذي يكتنف مولد الشاعر ووفاته. وخلال ذلك أورد بعض المراجع التي تحدثت عن الأدب العماني. ثم تناول عصره وحياته وثقافته تناولا عاديا بعيدا عن إبداعه النقدي الذي أجبره شعر الديوان على الانزواء؛ بحثا عن ملمح متميز، أو إثارة لقضية طريفة. فالديوان يدور معظمه حول المدح، ومدحه مدح تقليدي يحيي «السنة» التي لاحظها ابن قتيبة وأغرى الشعراء بها! اللهم إلا بعض المحاولات التي «هجم» الشاعر فيها على المدح دون تمهيد، أو بتمهيد غزلي عابث ، يمزج أحيانا بينه وبين الإحساس بالندم على ارتكاب هذه المعاصي! هذا الإحساس الذي سيطر عليه فيما بعد إلى درجة أنه أفرد له بعض القصائد الطويلة.

ويستنبط الناقد من كثرة حديث الستالي عن الشيب أن معظم المنشور في الديوان من نتاج مرحلة الشيخوخة، خاصة أن القصائد التي لم يشر فيها صراحة إلى الشيب تتناول موضوعات معاصرة للموضوعات التي تدور حولها القصائد التي أشار فيها إلى شيبه.

وهنا تبدأ عبقرية علي عشري في التململ من الأسْر، والاستجابة إلى طبيعتها المبدعة ؛ فيطرح عددا من التساؤلات: هل لم يبدأ الستالي كتابة الشعر إلا بعد أن تقدمت به السن؟ أم أنه اقتصر في ديوانه - أو اقتصر جامع الديوان أو ناسخه - على قصائد هذه المرحلة؟ وإذا كانت الإجابة عن السؤال الثاني بالإيجاب فما الدافع لإغفال شعر الشباب؟ هل لما به من مجون؟ هذا تعليل مردود؛ لأن المنشور في الديوان لا يخلو من مثل هذا المجون. وهنا يفترض الناقد أن الموجود من الأشعار ربما كان اختصارا لديوان أوسع للستالي؛ لأن ناسخ الديوان من سلالة آل نبهان! وقد يكون ذلك هو السبب في الاقتصار على مديحه لأجداده "النباهنة" وإغفال ما عدا المديح.

ويستمر فى محاولة الامتصاص من نبع لا يسعفه؛ فيتحدث عن «أنماط معمار قصيدة المدح»؛ ثم يسلط أشعة من حسه النقدى على تلك الأنماط؛ فيرى أن المديح فى الديوان كان إطارا عاما تتعانق خلاله مجموعة من الأغراض المتعددة ، لكل منها مكونات شعورية وفكرية تميزه. لكن الشاعر استطاع أن يمزج بينها ليكوّن رؤية شعرية متميز «إن لم تكن فى مكوناتها التفصيلية ووسائل التعبير عنها؛ فعلى الأقل فى دورانها كلها حول محور أساسى واحد»[123]. ومن الواضح أن الناقد هنا يريد أن يخرج شيئا من اللاشيء؛ فتتوارى النظرة الموضوعية خلف رهافة الشعور.

لكنه سرعان ما يعود إلى «موضوعيته» فيشير إلى القصائد غير المدحية كالهجاء، والغزل الذى كثرت أبياته نظرا لارتباطه بالمديح وتمهيده له. ثم يجهر بالإقرار، فى تناول الرثاء، بأن قصائده "تنتثر فيها مجموعة من المعانى والصور الواضحة التكلف»[124]. وأن «السالى شاعر تقليدى قح؛ أدواته أدوات تقليدية ، وخياله خيال تقليدى. وصياغاته الفنية صياغات تقليدية»[125] و«استخدم البديع بصورته التقليدية الموروثة، وأكثر من استخدام بعض فنونه إلى الحد الذى كان يوقعه فى التكلف الممجوج»، ويبالغ فى تكديس المحسنات بصورة تسقطه فى هوة التكلف المرذول»[126].

وأخيرا يعود إلى همه الأساسى ممثلا فى موسيقى الشعر فيقوم بإحصائية لبحور الديوان. ويلاحظ بعض الجديد لدى الشاعر، من مثل كتابته لبعض القصائد على نظام «الرباعيات» و«الخماسيات». وكتابة بعض آخر بإضافة القوافى الداخلية «الترصيع» الذى يبدو مقبولا فى القصائد ذات الإيقاع المركب. وهى جد قليلة فى الديوان!

2-12

يتضح من عنوان بحثه «*استدعاء التراث فى الشعر الكويتى*»[127] أنه يقترب من التطبيق لكتابه الأول «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر

العربى المعاصر» على الشعر الكويتى[128] ومن ثم ذكّر بكثير مما فيه، من مثل مقولة إليوت: «إن أفضل ما فى عمل الشاعر، وأكثر ما فى أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هى تلك التى يثبت فيها أسلافه الراحلين». ثم يستعرض مصادر هذا التوظيف ضاربا الأمثلة لكل مصدر، متوقفا أحيانا ليحلل بعض المقاطع. فبدأ بالمصدر الدينى شخصية كان أو حدثا، وأتبعه بالمصدر التاريخي، ثم الصوفى، والأدبى. ويبدو الناقد هنا عجلان يُغِذّ السير ليلبى ما طلب منه، «ويؤدى الواجب» الذى فرض عليه ! ومن ثم غابت - أو قلت - تلك الوقفات المتفردة أمام النصوص التى طالت وطغت على النظرة النقدية!. وهنا لا بأس أن نستعيد مداعبتنا له بأنه دائما يختنق فى "الأماكن الرسمية" ويضيق بـ «الانضباط» أمام «الناس اللى فوق»!. وهذا الموقف شبيه بالموقف السابق الذى تناول فيه «ديوان الستالى». وغالبا ما يحول حياؤه المفرط - فيما نظن - دون رفض إجابة تلك الدعوة أو هذه. لعلمنا بزهده فى معظم هذه التجمعات نتيجة ملاحظات له عليها، وعلى غيرها من بعض التجمعات الثقافية فى العالم العربى. ولم يكن ذلك - كما أشيع عنه - انزواء أو تقوقعا!

وفى تلك المواقف كان - لحيائه النادر - يجهد نفسه، ويطيل سفره، ليستخرج - كسندباده - اللآلئ من محارات.. خلت منها!

على أية حال استمر «علي عشري» فى استعراض المصادر وكان آخرها المصدر الأسطورى والشعبى. فتوقف عند رمز «السندباد» عشقه الأول والمستمر. وتحفظ على «التوظيف» الذى يفرض عليه ملامح تختلف عما عرف به من الرحلة والمغامرة والاكتشاف.

3-12

أما «*الأدباء الدعاة*»[129] فقد كتبه عن صديقه الدكتور جابر قميحة. وقد اجتهد فى ألا تحول الصداقة بينه وبين النظرة الموضوعية. متناسيا رهافة حسه، وعميق إخلاصه لمن يصادق.

بدأ - كعادته - بتحديد المراد من العنوان؛ فالأدباء الدعاة هم «أولئك الذين يمثل الإنتاج الأدبى مجال نشاطهم الأساسى، ولكنهم يوظفونه فى سبيل الدعوة، فينطلقون فى إبداعهم من منطلقات إسلامية.. ولابد لهذا الإنتاج أن يكون فى الدرجة الأولى أدباً تتحقق فيه كل الشروط التى يتطلبها نقاد الأدب ودارسوه فى أى نص ليكون أدبا. وأولها أن تتوافر لهذا الأدب لغته الفنية الخاصة التى تعتمد على الإيحاء أكثر من اعتمادها على التصريح والمباشرة بكل ما تتطلبه هذه اللغة من صور، ورموز، وخيال... إلى غير ذلك مما يجعلها تميل إلى الهمس والخفوت. وهو عكس ما تتطلبه لغة الدعوة من جهارة ومباشرة ووضوح. وهذه هى المعادلة الصعبة التى يجب على الأديب حلها، بأن يجمع إلى إسلامية الموضوع جمال الشكل»[130].

وعلى هذا ، بدأ فى البحث عن تحقق هذه الأسس التى لا خلاف عليها فى نتاج «قميحة». فأشار إلى توظيفه الموروث الإسلامى من شخصيات وأحداث فى تقديم تجارب معاصرة. ولم يتوقف الناقد - وكان ينبغى أن يتوقف - أمام تاريخ صدور أول ديوان للشاعر «لجهاد الأفغان أغنى»: 1992م. باستثناء الإشارة إلى أن معظم قصائده سبقت كتابتها تاريخ النشر بخمس سنوات. أى أن الشاعر وهو من «درعميى» الخمسينيات ، كان على وشك أن يبدأ العقد السابع من حياته! أفلا يثير ذلك سؤالا عن «طول الكمون" لهذه الموهبة؟ أو عن نتاج شعرى كثير كان ينبغى أن نطلع عليه لكنه طُمر أو ضُيع؟ وأخيرا الا يذكِّرنا «قميحة» بما فاض به تراثنا الشعرى من تعليل لألقاب «النابغة» التى لقب بها كثير من الشعراء!

وقد يقال إن عاطفة الحب للشاعر هى التى حركت الناقد لكى ينظر إلى نتاجه «من محاجر عين قيس»، كما يقال ! لكن الحق أن تناوله لم يخل من إشارات ذات دلالة ؛ فـ «الصور الشعرية قليلة وبسيطة.. فى إيقاع نشيدى تمتزج فيه حرارة الحماس ببساطة الصور وقدرتها على الإيحاء». لكنه كثيرا ما تغلبه رهافة الشعور ورفعة الخلق؛ فيحاول «توظيف» حسه النقدى لـ «خلق»

هذا الإيحاء. فيقول – مثلا –: «يبدأ الشاعر بصورة شعرية عميقة الإيحاء على الرغم من شكلها التقليدي: «إن الكلمة عرْض الشاعر!»[131].

ويترك الناقد «الإيحاء» ليفرغ من «الوسائل» التى وظفها الشاعر لإضفاء الطابع الإسلامى كالمعجم القرآنى، واحتذائه النظم القرآنى، والموروث الإسلامى ممثلا فى شخصيات الصحابة ، والتابعين، والقادة. ويجهد «علي عشري» نفسه فى ذكر الآيات القرآنية التى أوجد الشاعر «التناص» بين شعره وبينها. ويفيض فى ذكر تلك الأسماء التى يرى أن مجاهدى الأفغان جددوا حياتها وأعادا «خَلْقها»! لكنه يسكت عن «التحليل».. ربما كان لعدم وجود ما يقوله، أو وجوده لكنه ليس فى صالح النص! وهذا نموذج رآه الناقد – ضمن نماذج كثيرة – حقق قدرا كبيرا من جمال الشكل الفنى؛ نسوقه لعل القارئ يرى فيه غير ما رأيناه. مع تقديرنا العميق لشخص صاحبه[132].

دعْنِي أملِّي ناظري من مُصعب وأعيش معنى الحقِّ فى سلمان

وكذا على والحسين وجعفر وتهيم روحى فى سنا عثمان

وأقول مرحى حمزة وأسامة معه المثنى الفاتح الشيبانى

وترفرف الراياتُ فوق قتيبة ومحمد بن القاسم المروانى

هذا هو الماضى الجليل بمجده يحييه إصرار الفتى الشيبانى

ويستعرض الناقد الديوان الثانى للشاعر «الزحف المدنس»، والثالث «حديث عصرى إلى أبى أيوب الأنصارى». ثم يتوقف أمام الملامح الإسلامية للقصيدة التى حملت ذات العنوان. ويرى أنها قامت على مفارقة تصويرية بين الماضى المضيء لأحوال المسلمين وحاضرهم الكابى المهان! وفى مقطع منها استوحى الشاعر قصيدة الجواهرى الذائعة «أطبق دجًى أطبقْ ضباب» بل أثبت بعض أبياتها! وتغاضى الناقد عن ذلك – لا جهلا، بل حياء من الشاعر وحبا له – ثم أدخله فى باب "التناص" مع الجواهرى.. بل مع «ابن زيدون».. من قبله![133]:

ثم جئناك وللشعر نشيج وانتحابُ

بقلوب واجبات بعد أن حلَّ المصابُ

من ديار قد تغشَّاها ظلام وضبابَ

فالقوانين انتهاك وانتهاش وانتهابُ

وسجون وشجونٌ ودموع واغتصاب

وفى تناول الناقد لـ «زيارة فوق العادة للخيول العربية» ما يذكِّر بـ«خيول أمل دنقل»، وما يغرى بالموازنة بينهما. وهى إذا حدثت فلن تكون إلا فى صالح دنقل[134].

أما قصيدة «شيخ يحكى موت الفارس»[135]؛ فقد رآها الناقد تستخدم إلى جانب المفارقة وسائل أخرى كتوظيف الموروث الإسلامى، والقص، والحوار. ويورد نماذج يراها مزجت مزجا فنيا رائعا بين هذه الوسائل لإبراز التناقض الفادح بين ما كان وما هو كائن! وقد يحتمل ذلك كثيرا من المناقشة لبيان مدى الموضوعية فى موقفه من شعر صديقه، وصديقنا!

أخيرا يشير إلى مسرحيتين قصيرتين فى الديوان: «موت منكوس المهرج» و«الهجرة إلى الحب». والأولى نقد يكاد يكون مباشرًا لسيطرة المهرجين والمنافقين والأدعياء على مراكز السلطة والتأثير فى المجتمع. والأخرى تهاجم الاستبداد والطغيان. وينهى بحثه بمقولة نقدية يندر مثلها فى نقده الموضوعى، وتبرز مدى ما يكنه للشاعر من حب. وتجسد ما فى أخلاقه من دماثة ورفعة. يقول على عشرى عن «قميحة»: إنه واحد من أولئك الأدباء الكبار.. وقد وقف كل أدبه وفكره ونقده على الدعوة بحيث أصبح واحدا من طليعة الأدباء الدعاة فى العالم العربى»[136]!.

4-12

من سمات المنهج النقدى عند «على عشري» *القدرة على تجميع المتشابهات*؛ وردها إلى أصولها.

ففى «قراءته» *لقصائد مجلة «الشعر»* كان يقف أمام كل منها، دون أن تستغرقه الوقفات الجزئية أمام كل قصيدة، عن "تصفية" قراءته فى مجموعة من القضايا التى تهم المبدعين والنقاد، والتى تعكس الحالة الأدبية والنقدية التى يحيوْنَهَا.

ففى العدد التاسع من مجلة الشعر[137] نلمس أساه لتفاقم الأزمة التى يعيشها الشعر ممثلا فى ندرة النتاج الشعرى الجيد الذى تلقاه مجلة فصلية تفتح نوافذها لكل الاتجاهات الشعرية. ويرى أن الأزمة - فى بعض جوانبها - هى أزمة المجلة ذاتها ، بل وأزمة المجلات الأدبية التى لا تلقى العناية الجديرة بها ولا تسخو فى مكافأة المتعاملين معها. فضلا عن أنها تكبلهم بالقيود التى تحد من حريتهم. ومن ثم كان «الهروب» من شحها وتضييقها الخيار الوحيد الصعب أمام المبدعين والنقاد !

وبعد هذه الوقفة الكاشفة، يتطرق إلى بعض الظواهر الإيجابية فى القصائد، من مثل فرحه الغامر بمحاولة «نازك» تطويع «مخلع البسيط» لعزف نغمات شعرية طريفة[138] .

ثم يلمس الظاهرة الإيجابية الثانية فى القصائد وهى توظيف البناء الجديد للقصيدة العربية فى تصوير بعض المضامين والرؤى الروحية - التى ارتبطت عادة بالشكل الموروث للقصيدة - فى قصيدتين إحداهما «زنابق صوفية لنازك». لكنه بمقدار ما هش لإبداعها فى الموسيقى، بمقدار ما أخذ عليها الإخفاق فى المزج بين الرمز والمرموز إليه؛ فظلا متوازين لا ممتزجين!

كذلك يشد على أيدى الشعراء الواعدين الذين يبشرون بحيوية شعرية، تعيد إلى الشعر بعض الأرض التى فقدها، أو أُبعد عنها!

لكن ذلك كله لم يدْعُه إلى ترك بعض المظاهر السلبية التى تعوق ما يؤمله للشعر. من ذلك الغموض الذى يخيم على بعض القصائد، ويضاعف من اتساع الفجوة وانعدام الثقة بين القارئ والشعر[139] . كما يأخذ على بعض قصائد العدد وقوعها فى النثرية والمباشرة. وارتكابها كثيرا من الأخطاء

اللغوية والعروضية. كذلك يأخذ على بعض القصائد ولعها بـ «التقليد»؛ بحيث يجرى أصحابها وراء بعض الظواهر الفنية التى حققت لونا من الرواج. من مثل تهافتهم على ظاهرة «التدوير». والأخطر من هذا هو وقوع بعض القصائد فى أسر قصائد مشهورة لأعلام الشعراء كالسياب وعبدالصبور[140] . وهكذا تحولت - وتتحول - قراءته لقصائد مجلة "الشعر" إلى وجبة نقدية سريعة، ودقيقة، واضحة وضوح السهل الممتنع!

5-12

يقترب من هذا مع اختلاف الدافع الذى انطلق منه ، والهدف الذى حدده - «قراءتُه» للعدد العاشر من مجلة الشعر»[141]. فقد حاول أن يتحاشى الحديث عن أزمة الشعر المعاصر التى تؤرقه، برغم أن مستوى القصائد يغرى بذلك. ومن ثم اتجه إلى الرؤية الشاملة التى تحاول التماس إطار عام تلتقى داخله هذه النصوص. وقد صفَّى ما تثيره فى قضيتين تكادان تكونان وجهين لقضية واحدة: الحداثة والقدم، والشكل الموسيقى للقصيدة. وينتهى من الحديث عنهما إلى أن الحداثة لا ترتبط بالضرورة بشكل موسيقى معين. بدليل أن أبيات «مُتمِّم بن نُوَيْرَة» فى رثاء أخيه أكثر حداثة من بعض القصائد الحديثة المنشورة فى ذات العدد! لأن الحداثة مقولة فنية وليست مقولة زمنية. ثم نفى حتمية الارتباط بين الشكل الموسيقى والمستوى الفنى. فهذا الشكل لا يمكن أن يكون الفيصل بين جودة القصيدة ورداءتها.

ثم قام بإحصائية لقصائد العدد، تبين ما التزم منها بالقالب الخليلى وما تحرر منه. ويذكر للمجلة فتح صدرها لكل الاتجاهات الشعرية، لكنه يأخذ عليها نشر بعض النماذج غير الجيدة لما يسمى بـ «قصيدة النثر». ثم يفيض فى تحليل بعض النماذج الخليلية التى كثرت فيها «العكاكيز» و«الجوابر» لإقامة الوزن! وشاع فيها التكرار الذى صار نوعا من «الثرثرة»، شملت قصيدتين للدكتور عبد الرحمن بدوى بشَّر بهما رئيس التحرير، معتبرا نشرهما تكفيرا عن جحود الحياة الثقافية له وغبنها إياه! ولذلك سما عشرى

ببدوى فوق هذه «العكاكيز»؛ لأن مكانته محفوظة، وتراثه ركن شامخ فى ثقافتنا المعاصرة، وهو من أوضأ وجوهها. ومن ثم يزرى به مثل هذا «الشعر» الذى نشرته المجلة[142]!

وفى تناوله لإيجابيات بعض القصائد يزيد قضيتيه اللتين بدأ بهما رسوخا.. فيقرر أن الحداثة والموروث يمكن أن يمتزجا فى العمل الواحد امتزاجا خصبا خلاقا، كما فى قصيدة «التجربة» للشاعر حسين على محمد؛ حيث امتزج المضمون الصوفى بالتجديد فى الشكل الموسيقى، مثل هذا الامتزاج الذى يثرى التجربة، ويزيدها عمقا وثراء.

6-12

نفاجأ فى قراءته للعدد الحادى عشر من «الشعر»[143] بيأسه من النجاح فى تطبيق منهجه فى «القراءة». هذا المنهج الذى يهدف إلى العثور على إطار عام تندرج تحته قصائد العدد أو بعضها. «*اللهم إلا إذا اعتبرنا هبوط المستوى الفنى إطارا لها*، أو ذهبنا نبحث عن أطر أخرى أكثر عمومية، تتعلق بالسمات العامة للقصيدة كجنس أدبى عام، أكثر مما تتعلق بنتاج شعرى خاص»[144]. ولأننا نعلم عشقه الطاغى لكل ما يتصل بالموسيقى، فقد توقف أمامها فى القصائد وهشّ لكثرة القصائد العمودية. لكنه أخذ على بعضها تكلف هذا الشكل دون أن يكون فى طبيعة الرؤية ما يستلزمه. «وإذا كان التمسك بالشكل العمودى دون داع يمثل أحد وجهى الخطر؛ فإن وجهه الآخر يتمثل فى تكلف الشكل الحر مجاراةً لموجة التجديد دون قريحة شعرية مرهفة»! ولذلك ذكَّر أحد أصدقائه[145] بنصيحة «بشر بن المعتمر» - فى «صحيفته» لمن يتكلف ما لا يحسن -: «عابكَ من أنت أقل عيبا منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك»!.

ثم يتوقف أمام ضوء باهر فى آخر النفق، كما يقال، ممثلا فى قصيدة الشاعر الكويتى د. عبدالله العتيبى التى جمعت مع رصانة الصياغة العربية

وجلال الإيقاع الكلاسيكي، رؤية شعرية متفردة، وقدرة واضحة على توظيف الأدوات والوسائل الشعرية المختلفة للإيحاء بأبعادها.

ويؤكد ذلك كله من خلال «قراءة» بديعة للقصائد تشيد بالرؤية والأدوات التى حققتها. وقريبا من ذلك كانت وقفته أمام المحاولة الجيدة الأخرى فى العدد: «الدمعة السجينة» لجليلة رضا[146].

7-12

ظلت تلك النظرة النقدية البصيرة موجهة له فى كل ما يتناوله من قضايا، أو يحلله من أشعار؛ فهو فى مقالته عن «*أجمل قصائد محمود درويش*»[147] التى سبقت الإشارة إليها.. ويعد إشادته بسلسلة «الشعر والشعراء» التى تصدرها دار الفتى العربى - ينبه إلى منزلقين يمكن أن ينزلق الإصدار إليهما. أولهما: إحياء الطريقة المدرسية التى تشرح النص ولا تحلله. وثانيهما: احتمال الانحراف إلى فرض مستوى واحد من مستويات التلقى الشعرى. وهذان المزلقان من السهل تجنبهما لو عهد بالإصدار إلى ناقد متخصص.

ثم يشيد - كما سبق - بترتيب القصائد ترتيبا تاريخيا، يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر بشتى أبعادها، وبمراحل تطورها. ثم يعلل لعمق التطور والنضج فى نتاج محمود درويش خلال عقد واحد (1960-1970) بقوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة.

ويبدأ حسه النقدى فى التألق بمراجعاته لمعد الإصدار «د. صبرى حافظ» فى عدّ «إهالة التراب» استعارة، مع أنها كناية. وفى عدم توفيقه فى توظيف المعطيات العروضية توظيفا سليما فى إضاءة النص. وفى ذلك يجول على عشرى ويصول[148]! كما يأخذ على الدكتور صبرى فرض رؤيته الخاصة غير الدقيقة فى الربط بين الشكل العمودى للموسيقى و"تقليدية الصمود" التى لا تحمل معنى محددا[149].

8-12

وبعد، فقد كان وراء *المنهج النقدى المتكامل* لعلى عشرى عاملان مهمان ظلا يوجهانه توجيها سديدا طوال مسيرته النقدية. أولهما *الفحص المستمر والمراجعة الدءوب* للمواقف والمقولات النقدية ناقدا - أو ناقضا - لها، ومضيفا إليها. وثانيهما *إقدامه* - دون خوف ولا وجل - *على مناقشة الرواد* الكبار للنقد فى ثقة واعتداد يمتزجان بالحياء والتقدير. وقد تعددت مواقفه التى تؤكد ذلك ، وسبقت الإشارة إلى بعضها[150].

ويزيد ما نحن فيه تأكيدًا، التوقُّفُ أمام بحثه ذى العنوان الدال الذى يصفى موقفه النقدي: «*حداثة المحافظة وأصالة التجديد*»[151] وذلك فى «تناوله لشعر على الجارم؛ فهو يبحث ويكد ، ويفرح بما يجنى. لا يزاحم على موقع ، ولا يسعى وراء شهرة. بل يحرص على إسعاد قارئه بنشوة الاستمتاع بالإبداع» من خلال كتابة يثريها فكره وتجاريه وخبراته وتأملاته؛ تملؤها روحه السمحة العذبة الجادة التى أفلتت من «التفاهات اللذيذة»[152].

يتوقف «عشري» أمام الجارم بوصفه ركنا ركينا من أركان الاتجاه الإحيائى - أو المحافظ البيانى - الذى تسنم شوقى ذروة سنامه، وهو اتجاه يعتز بالقيم الفنية والفكرية لتراثنا الأدبي، وينطلق منها إلى آفاق التجديد والتطور.

ثم يتوقف أمام نسبة العقاد للجارم إلى «مدرسة دار العلوم» التى تحمل ملامح أسرة فكرية نفسية، خلقتها طبيعة الدراسة التى انفردت بها دار العلوم. «فالدرعمى لغوى عربى سلفى عصرى، ولكن على منهج فريد فى بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية. وبين مناهج المحافظة والتجديد، والابتداع والتقليد. ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعمية أن تحجب فكرة "اللغة" عن خاطرك. وأن تدرك أن صاحب هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد ، ويحرص على

انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم.. إنه شاعر زوده الأدب والعلم بأسباب الإجادة والصحة»(153).

يشيد «عشري» ببصيرة العقاد الذى استطاع بثاقب نظره أن يلتقط تلك الملامح الفارقة بين المدرسة التى كان ينتمى إليها الجارم، والمدارس الشعرية الأخرى التى تشترك معها فى بعض الملامح الفنية. لكنه يلتمس العذر لهؤلاء الذين لم يروا فى شعر الجارم سوى جانبه المحافظ؛ لأن سمات التجديد والحداثة فى شعره حرية أن تخفى على أى ناقد لا يمتلك نفاذ بصيرة العقاد ؛ لفرط دقة تلك السمات. ونجاح الجارم فى إخضاعها لقيم الموروث الشعرى وتقاليده ، بحيث أصبحت خيوطا أصيلة - لا مقحمة - فى نسيج هذا الموروث!

ثم يضيف الناقد - فى ثقة وحياء - إلى ما قاله العقاد «رافدا آخر انفرد به الجارم بين شعراء هذه المدرسة من أبناء جيله؛ هو رحلته إلى أوربا التى كانت تهب منها رياح التجديد على واقعنا الأدبى. فقد أقام فى ربوعها أربعة أعوام وهو فى شرخ الشباب. هذه السن التى تكون العزيمة فيها أمضى، والقدرة على التفاعل أنشط»(154).

لكنه لا ينى عن مراجعة مقولاته وفحصها؛ فهو على التو يعقّب على ما أكمل به رأى العقاد، بالإشارة إلى قصر مدة البعثة قِصَرا لم يُتح له التعمق فى دراسة التيارات الأدبية المتلاطمة - آنذاك - فى انجلترا. ثم يلمح ما يعوض ذلك فى شخصية الجارم من نهمه المعروف للتزود من شتى ضروب المعرفة نهما مكنه من إجادة الإنجليزية، والتمكن من ثقافتها تمكنا جعله يترجم عنها الدراسات والمسرحيات، بل والأشعار. كما راجع كثيرا مما ترجم منها(155).

ثم يلتقط تصور الجارم الخاص لـ «التجديد» عبر عنه تعبيرا شعريا بارعا، بدا فيه كأنما كان - بنفاذ بصيرته - يقرأ من كتاب مفتوح ، ويتوقع، من وراء حجاب، ما سيعانيه أدبنا بعد نصف قرن من كتابته هذه القصيدة(156) على يد أدعياء الحداثة، لادعاتها:

جلبوا للقريض ثوبا من الغر　　　ب، ولم يجلبوا سوى الأكفان
كل فن له مكان وأهل　　　إن غدا العلم ما له من مكانِ

ويشيد بقدرة الجارم على الحدس والتنبؤ، وعلى صياغة رؤيته صياغة شعرية آسرة:

لا يهز النخيلَ إلا حنينُ النـ　　　ـاى فى صمت ليلة من حنان

ثم يطيل التلبث أمام ما تشعه القصيدة من نظر ثاقب للجارم، فى لمسه للفوارق الفنية بين شوقى وحافظ، خلال مقارنته بينهما مقارنة عذبة اللغة بعيدة الغور[157]:

قد شُغلنا عن حافظ بأمير الـ　　　شعر، ويلى، لو كان يدرى لحانى
كان يجرى على أعنّة شوقى　　　ويُعانى من ركضه ما يعانى
لا الجوادان فى النِّجارِ سواء　　　حين تبلوهما، ولا الفارسان
يُلهب الشعرَ حافظٌ أرعن السَّوْ　　　طِ، وشوقى فى آخر الميدان
يتقرّى فى الشعر ميلَ الجماهير　　　ليحظى بصيحة استحسان
جال فى حومة السياسة وثًّا　　　بًا، فأذكى حماسة الفتيان

وينبغى ألا نمل من التذكير بأن «عشري» *يسبح ضد تيار نقدى كاسح*، قرر مبكرا أن الجارم شاعر تقليدى، لا يفعل أكثر من تكرار ما نظمه الأقدمون من مناجاة للأطلال، وبكاء على الديار والدمن. وأنه مولع بالرقص فى السلاسة، والتطريز على الأثواب الخلقة[158]! لم تحل مثل هذه «المقولات النقدية" الراسخة بينه وبين فحصها ونقدها، دون تردد ولا رهبة أمام المكانة التى يتمتع بها قائلوها ؛ فأشار إلى الغنى والتنوع فى «رؤية الجارم الشعرية»، ثم توقف أمام الخيوط الأساسية فى نسيجها. والوسائل التى وظفها الشاعر لتجسيدها، وطرائق التعبير الشعرى المتنوعة التى اختارها. وتلك هى الجوانب الأكثر أهمية فى تجلية شاعرية أى شاعر!

ولما كان المديح من أكبر المآخذ التى أخذها النقاد على الجارم - فقد تصدى «عشري» لذلك ، مبينا نوع المديح الذى يزرى بالشعر. مشيرا إلى أنه إذا كان المدح «حافزا» للشاعرية ، منشطا لها لتتجاوز آنية المناسبة، وتحلق فى آفاق فكرية وروحية مترامية - فإن المناسبة فى هذه الحالة تحسب للشاعر لا عليه. والجارم نفسه يدرك منزلته الأدبية، ومكانة شعره، ودوره فى النهضة التى ترج مجتمعه[159].

لا تزيّن العقودُ جيدًا إذا لم يَكُ بالحُسْن قبلها مزدانا

رب دُرٌّ لاقى من الصدر درًّا وجُمان فى النحر لاقى جمانا

لو مدحنا من لا يحق له المد ح لوى الشعر رأسه فهجانا!

إنها «سيفيات» معاصرة، واعتداد بالنفس ، يذكّرنا بشموخ المتنبى:

ستدبنى الفصحى إذا متُّ قبلها ومات الذى فى الناس ليس له نِدُّ!

وإذا كان *التشكيل الفنى* هو أبرز ما يميز شاعرا؛ فقد توقف «عشري» أمام أدوات هذا التشكيل لدى الجارم. بادئا بالصورة الشعرية معترفا بأن أكثرها من صور البلاغة القديمة ممثلة فى التشبيه والاستعارة والكناية. لكن الجارم كان يضفى على هذه الصور من ذاته، ليخرج بها عن نمطيتها من خلال تطويره فى تشكيلها؛ أو فى موادها، أو فى وظيفتها. كما كان يتجاوز التشابه المادى بين عناصر الصور إلى ما بينها من روابط نفسية وفكرية وروحية. كذلك برع فى تشكيل الصور التشبيهية المركبة من عناصر يتآزر بعضها مع بعض، لإبراز الدلالة التى يرمى إليها الشاعر. وهذا ما نراه فى وصف الرعيل الأول من «الدراعمة» بعد رحيل أعلامه:

حيران يعثر بالأعنة مثلما يتعثر التّمتام فى تاءاته

فكل من طرفي الصورة هو ذاته صورة مركبة - بالمفهوم الفني والنقدي لبناء الصورة الشعرية - فالحيران الذي يتعثر بالأعنة صورة بارعة، والتمتام

الذي يتعثر بالتاءات صورة أشد براعة. وتشكيل صورة واحدة من هاتين الصورتين يجعلها على قدر لافت من التفرد والجمال الفني»[160].

ثم يلمس براعة الجارم في «التشخيص» الذي تجاوز به «الاستعارة المكنية»، ووظفه توظيفاً بالغ النجاح في إضفاء حيوية عارمة على معان وأفكار شديدة الخفاء، بتحويلها إلى كائنات تضج بالحياة والحيوية. وذلك مثل تصويره لحيرته - كشح - أمام المشيب، وسخرية الدهر من محاولة التغطية عليه وستره[161]:

إن كتمناهُ قهقهة الدهـر ، جذلانا، ومدّ الخبيثُ طرف لسانه!

ويستمر «عشري» في هز «الثوابت النقدية» التى لصقت بالجارم؛ فيقرر أنه استجاب مبكرا - بعبقريته - لـ «تراسل الحواس» الذى أولع به الرمزيون؛ فيقول عن الشعر:

وشممناه فى الكمائم زهرًا		وشربناهُ فى الكئوس شَمولا

ويتحسر على شبابه:

وحواه الماضى الخِضمُّ، وأبقى		ذكرياتٍ تطفو على شطآنه

ويرثى صديقه «أبو الفتح الفقى»:

أسوان، تعرفه إذا اختلط الدجى		بالنبرة السوداء فى أنأته!

ولم تتخلف براعة الجارم فى توظيف الموروث توظيفا جيدا، يجعل العناصر التراثية أكثر التحاما بنسيج الشعر؛ كاستيحائه تلك الصورة من شيخ المعرة:

ما هذه الدنيا؟! أما من نعمة		فيها لغير تشتت ونفاد؟!

أو توظيفه لمقولة الرشيد لسحابة مرت فوقه دون أن تمطر: «أمطرى حيث شئت؛ فسوف يأتينى خراجك!»[162].

وأبو المأمون فى مملكة يتحدى المزن أن تعدو قُرَاها

لقد تربع الجارم بثبات واقتدار فوق قمة الاتجاه المحافظ بعد رحيل شوقى وحافظ. واستمر فى أداء الدور القديم الجديد لـ «شاعر القبيلة» وكان اعتزازه بتراثه ، والقصد إلى إحيائه، وراء شيوع الألفاظ العربية القُحاح التى صارت غريبة على آذان المعاصرين ! ومن أجلها كال له النقاد الاتهامات الكثير. مغفلين لغته الشعرية العذبة فى معظم شعره ، كمقوله:

ألقيت للغيد الملاح سلاحى ورجعتُ أغسلُ بالدموع جراحى
أيام أوتارى تُغَرِّد وحدها وتكاد تسكر فى الزجاجة راحى

وكقوله فى رثاء «النقراشى»:

نم هانئا إن الغراس وريفة تزهو بأكرم تربةٍ وقِطَاف

وبعد هذه القصيدة - وخلال سماعه لإنشادها - أسلم الجارم الروح[163]..! بعد حياة خصبة خلاقة شاع منها لدى الدارسين جانبها المحافظ. ولم يتوقف كثير منهم أمام استيعابه لمظاهر التجديد، وتسخيرها لخدمة تقاليد الشعر العربى وقيمه. بحيث تبث فيها - كما ذهب عشرى - روحا جديدة دون أن تخرج به عن طبيعته. وهذا هو السبب فى صعوبة اكتشاف مظاهر التجديد فى شعره، برغم جذريتها وشيوعها[164]!

كثيرة، كثيرة.. ملامح المنهج النقدى لدى «علي عشري» تلك الملامح التى نجح فى تمثلها، والمواءمة بين مفرداتها للخروج بمنهج طريف، يحمل بصمات صاحبه المتميزة، ويعكس موهبته المتفردة، وجهده الدائب، ومراجعته الدءوب.. وكثيرا مما أغفلناه فى حياته، ونحاول التكفير عنه بعد مماته[165]! هذا التكفير الذى نُحسن فيه نحن إلى أنفسنا.. قبل أن «ننصفه»؛ كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم «الليث بن سعد» الذين «ضيعوه».. فى حين وجد صِنْوه «مالك بن أنس» أصحابا أحبوا صاحبهم.. وصانوه!

والحمد لله ، فاتحة كل خير، وتمام كل نعمة.

الهوامش

1) محمد غنيمى هلال، ناقدا، ورائدا فى دراسة الأدب المقارن: كتاب تذكارى، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى دار الفكر العربى، 1416هـ-1996م. وبحث على عشرى عنوانه «رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى» ص 142-181، والنص فى ص 143.

2) عقّب على ذلك بقوله: صدرت هذه الطبعة (الأولى) عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها. ولكن المؤلف فى الطبعة الثالثة للكتاب الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية عام 1962أعاد نشر مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية. وحدد تاريخ الطبعة الأولى لعام 1953. على الرغم من أنها غير مؤرخة فى الطبعة الأولى ذاتها.

3) ظلت شخصية السندباد شاغلا له؛ فقد توقف طويلا أمامها فى «قراءات فى شعرنا المعاصر»، القاهرة 1982 ص 40 وما بعدها. وكذلك فى «استدعاء الشخصيات التراثية» ص 201-202. ثم أصدر بعد ذلك «الرحلة الثامنة للسندباد».

4) الكتاب التذكارى عن الدكتور غنيمى هلال ص 145-146.

5) الكتاب التذكارى ص 143، 176.

6) مجلة الرسالة، الأعداد 153-156، يونيه 1936.

7) السابق نفسه.

8) بلغ عددها (47) سبعا وأربعين مقالة، نشرها ما بين عامى 1935- 1937.

9) الكتاب التذكارى ص 143، 176.

10) انظر تفاصيل كثيرة للدقة والموضوعية، فى تحديده لدلالة «الأدب المقارن»، أو فى تتبعه لنشأته، «الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى» مكتبة النصر القاهرة 1994 ص 5-9 وعن الأدب المقارن» مكتبة الشباب - القاهرة د.ت.

11) الكتاب التذكارى ص 149-150. وقد محص علي عشري هذه القضية تمحيصا دقيقا من خلال مقارنته بين تعريفين للأدب المقارن أوردهما د. غنيمى فى مؤلفين مختلفين. كما توقف أمام تناوله لـ «عالمية الأدب»، ومجالات البحث فى الأدب المقارن.. إلخ، ففى جميعها يلحظ الناقد مدى ما يضيفه د. غنيمى إلى القضية، وما ينالها من تدقيق وتأصيل. وهذا يذكّرنا بتلك الدقة التى أفصحت عن نفسها مبكرا فى بحثه الرائد «موسيقى الشعر الحر». وذلك عندما أشار إلى سبق صلاح عبدالصبور فى استخدام رمز «السندباد» فى مقطع من «رحلة فى الليل» من ديوان «الناس فى بلادى». وقد علل هذا السبق وأكده بالنص على أنها نشرت فى «الآداب» البيروتية قبل نشر

الديوان بعامين. انظر «حداثة المحافظة وأصالة التجديد» بحث للكاتب في «جذور» العدد (17)، ربيع الآخر 1425هـ - يونيه 2004م.

12) الكتاب التذكاري، ص 155.

13) الكتاب التذكاري ص 157، 158.

14) ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور، مجلة الشعر. العدد (78) ربيع 1995.

15) لم يكتف الناقد بما ذكره طه حسين فى الجزء الأول من حديث الأربعاء. وإنما أرجعه إلى أصوله الأولى: جريدة السياسة 1924/9/3. كذلك توقف عند النظرات التحليلية فى نهاية «مجنون ليلى» لشوقى - دار العودة ببيروت 1981. وظل ينقب إلى أن كشف عن كاتبها. بعد أن كانت غفلا من اسم المؤلف وقرر أنه «د. سعيد عبده» الذى أشار إلى هذه الحقيقة فى مقال له بعنوان «لمحات من الضوء على السنوات الأخيرة من حياة أمير الشعراء" مجلة «المجلة» ديسمبر 1968. وفى هذا المقال يقول الكاتب - بعد حديثه عن مسرحيتى مصرع كيلو باترا ومجنون ليلى - «كان لى شرف كتابة مذكرتيهما التفسيريتين. وكان شوقى يطمئن إلى رأيى فى شعره ويحترمه. انظر مجلة الشعر عدد (78 ربيع 1995 ص 55).

16) الكتاب التذكارى ص 162.

17) السابق ص 170.

18) السابق ص 171.

19) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر، دار ثابت القاهرة 1404هـ- 1984 ص 115 هامش (1).

20) الرحلة الثامنة ص 116 هامش (1).

21) الرحلة الثامنة للسندباد ص 170.

22) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث. ص 72 الهامش رقم (98).

23) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 ص 39.

24) ليلى والمجنون. مجلة الشعر (78) ص 44.

25) مجلة الهلال، أبريل 1995 ص 78-84.

26) قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية، دراسة مقارنة فى رحلة جنس أدبى. دار النصر، القاهرة 2001 ص 11-21. وتاريخ كتاب د" 0حميدة" وفقا لتاريخ المقدمة ، كما يقول على عشري 1370-1951 وكتابا أ. حامد عبدالقادر تاريخهما 1369-1950. كيف يكونان متعاصرين ، بل كيف يعتمد صاحبهما على «حميدة»؟!

27) السابق ص 98.

28) قصص الحيوان ص 43، 100.

29) استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ص 27 هامش (1)، (2). وانظر دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 78.

30) البعد التراثي للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر، رؤية عامة: ضمن كتاب أصدره معهد البحوث والدراسات العربية بعنوان «الهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر». دار الأمين، القاهرة 1999 ص 63-65.

31) البعد التراثى ص 64.

32) البعد التراثى ص 64-65.

33) البعد التراثى ص 67.

34) البعد التراثى ص 80-81.

35) البعد التراثى ص 82-83.

36) السابق ص 83.

37) البعد التراثى ص 84.

38) البعد التراثى ص 85.

39) البعد التراثى ص 86-88.

40) كتب الشرقاوى هذه القصيدة الطويلة فى باريس سنة 1951. ولم تنشر إلا عام 1953. حيث صدرت فى كتيب مستقل فى القاهرة ، ثم فى بيروت تحت عنوان «خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان»، دار الكتاب العربى القاهرة 1968. والقصيدة تمثل محاولة مبكرة ورائدة فى تجديد الشعر العربى. والشرقاوى أحد رواده.

41) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 45-62.

42) دراسات نقدية ص 51-56.

43) دراسات نقدية ص 56-59.

44) قصيدة النثر ص 8 هامش (1).

45) الطبعة الأولى: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا 1978 والطبعة الثانية : دار الفكر العربى ، القاهرة 1997. والكتاب هو الرسالة التى نال بها الدكتوراه . وكان حظها أفضل كثيرا من حظ رسالة الماجستير التى لما تطبع بعد. بل إن النسخ المخطوطة مكتوبة

بخط لا يكاد يرى ! مع أنها تمثل إرهاصًا مبكرا ناضجا بعبقرية على عشرى حتى إنها ظلت ذات تأثير ممتد فى كثير من بحوثه التى تبعتها.

46) مجلة الدراسات الإسلامية إسلام آباد - باكستان مايو - يونيه 1984 ص 11-62. وسوف نتوقف عنده وانظر ص 34-37 من هذه الدراسة.

47) استدعاء الشخصيات التراثية ص 62-68.

48) استدعاء الشخصيات التراثية ، ص 242-255.

49) استدعاء الشخصيات التراثية ص 209-211، 225-233.

50) استدعاء الشخصيات التراثية ص 109-116.

51) استدعاء الشخصيات التراثية ص 257-262.

52) استدعاء الشخصيات التراثية ص 266-271.

53) الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا، القاهرة 1423هـ-2002م.

54) مثل البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرها، مناهجها 0مكتبة الشباب ، الطبعة الثالثة 1416هـ - 1996م. والنقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع. الطبعة الثانية، مكتبة الشباب 1415هـ-1995م.

55) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر . الطبعة الأولى. دار ثابت. القاهرة 1404هـ -1984م ص 7-8.

56) الرحلة الثامنة للسندباد ص 8-9.

57) الرحلة الثامنة ص 12-14.

58) الرحلة الثامنة ص 20-22.

59) «الناس فى بلادى»، من «ديوان صلاح عبدالصبور» دار العودة بيروت 1988ص 7. وانظر الرحلة الثامنة ص 55-95.

60) الرحلة الثامنة ص 60-67.

61) الرحلة الثامنة ص 74.

62) الرحلة الثامنة ص 81-89.

63) الرحلة الثامنة ص 98-99.

64) الرحلة الثامنة ص 99-100.

65) الرحلة الثامنة ص 100-104.

66) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص 189-190.

67) الرحلة الثامنة، ص 109.

68) الرحلة الثامنة، ص 111.

69) الرحلة الثامنة، ص 124-126.

70) السابق ص 32.

71) الرحلة الثامنة، ص 133-134.

72) الرحلة الثامنة، ص 137.

73) الرحلة الثامنة، ص 157-160.

74) الرحلة الثامنة، ص 164-167، 171.

75) فصول فى نقد الشعر الحديث. مكتبة الشباب. القاهرة 1988 ص 145-148.

76) فصول فى نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة 1998 ص 147.

77) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 150-151.

78) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 151-156.

79) السابق ص 161-162.

80) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 167.

81) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 173.

82) فصول فى نقد الشعر الحديث ص 177.

83) السابق ص 180.

84) بحث منشور ضمن مجموعة الأبحاث المصاحبة لدورة «أبو فراس الحمدانى»، الجزائر - اكتوبر 2000م وهى الدورة السابعة من دورات «جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى» ص 109-152.

85) السابق ص 109.

86) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص 111.

87) السابق ص 112-113.

88) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص 129-132.

89) السابق ص 136-142.

90) السابق، ص 142-144.

91) السابق، ص 144-151.

92) حوليات كلية دار العلوم – جامعة القاهرة العدد (6) 1975-1976 ص 27-40.

93) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 ص 38-56.

94) حوليات دار العلوم، ص 37.

95) حوليات دار العلوم، ص 39.

96) ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور ، مجلة الشعر العدد (78) ربيع 1995 ص 38-56.

97) نشر شوقى مجنون ليلى سنة 1929 ونشر عبدالصبور «ليلى والمجنون» عام 1970.

98) انظر ليلى والمجنون بين شوقى وعبدالصبور ص 40.

99) ليلى والمجنون، ص 41-42.

100) ليلى والمجنون، ص 45-52.

101) السابق، ص 52-54.

102) بحث منشور فى مجلة الدراسات الإسلامية، إسلام آباد باكستان، المجلد (19) العدد (3) مايو يونيه 1984 ص 11-62.

103) البحث الأدبى ، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره. الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1997 ص 20.

104) استلهام شخصية الرسول، ص 55-56.

105) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية 1422هـ-2002م مكتبة ابن سينا، القاهرة.

106) السابق، ص 137 وعنوان الدراسة: ثنائية الحلم والواقع فى ديوان «رقصات نيلية» ص 37-148.

107) دار غريب القاهرة 2003.

108) دراسات نقدية ص 138.

109) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص 139.

110) السابق ص 142-143.

111) دراسات نقدية، ص 147-148.

112) دراسات نقدية ص 167-188.

113) السابق، ص 167-168.

114) دراسات نقدية، ص 169.

115) دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ص 184 وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فى بحث لنا نشرته مجلة «جذور» في العدد (17)، المشار إليه سابقاً عنوانه «حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد علي عشري، موسيقى الشعر الحر».

116) نشرت ضمن «ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن» بتحقيق الأستاذ محمد خلف الله أحمد، والدكتور زغلول سلام. دار المعارف القاهرة د ت. وبحث عشرى «قراءة جديدة لتراثنا القديم: الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية». حوليات كلية دار العلوم – جامعة القاهرة العدد الخامس 1974/1975 ص 61-78.

117) الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى ص 70.

118) السابق ص 74.

119) السابق ص 75.

120) السابق ص 76-77.

121) الصورة البلاغية عند الرمانى ص78.

122) القسم الأدبى ، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م ص 13-60.

123) ديوان الستالى ص 33.

124) ديوان الستالى ص 44.

125) ديوان الستالى ص 50.

126) ديوان الستالى ص 54-55.

127) نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت، ضمن بحوث «مهرجان القرين الثقافى الثامن»، ندوة الأدب فى الكويت خلال نصف قرن (2000-1950م).

128) سبق هذا الكتاب بحثه للماجستير – الذى لم ينشر -: «موسيقى الشعر الحر» وقد نشر الكتاب فى ليبيا قبل هذه الطبعة (دار الفكر العربى 1997) وعندما نال به درجة الدكتوراه كان عنوانه «استخدام الشخصيات التراثية».

129) عنوان المقال «دعاة أدباء وأدباء دعاة، الأدباء الدعاة : جابر قميحة نموذجا» نمشرته مجلة

«الرسالة - فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع». وهى غير دورية يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة، العدد السابع ربيع الأول /الآخر، جمادى الأولى 1424هـ - مايو/ يونية/ يولية 2003م ص 40-49وواضح أن البحث نشر بعد وفاته.

130) الأدباء الدعاة ص 40.

131) الأدباء الدعاة ص 42.

132) الأدباء الدعاة ص 43.

133) الأدباء الدعاة ص 44-45.

134) الأدباء الدعاة ص 45.

135) الأدباء الدعاة ص 47-46.

136) مما يثير الأسى أن هذا المقال الذى توفى «عشري» قبل نشره ، أعقبه - فى العدد التالى - مقال للدكتور جابر قميحة ينعى فيه صديقه ، ويشيد بمنهجه النقدى «الرسالى» الذى يؤمن بأن النقد «أمانة يجب أن تؤدى بعدل وإنصاف ، بحيث يكون التفريط فيها خطيئة لا خطأ». كما توقف أمام موضوعيته التى رآها تتجاوز «التقابل» مع الذاتية ، وترفض «الحياد» بين طرفين لا يصح بينهما حياد ، كالحق والباطل ! ثم استعرض نتاجه المتنوع ، ودقته الزائدة فى مؤلفاته الرائدة التى توائم مواءمة طريفة خلاقة بين مطلق «الولاء» وكامل "الحرية" للإبداع. انظر «علي عشري بين الموضوعية والولاء التراثى»، مجلة الرسالة، العدد الثامن جمادى الآخرة / رجب / شعبان 1424هـ - اغسطس/ سبتمبر/ اكتوبر 2003م، ص 44-49.

137) مجلة الشعر، العدد العاشر - أبريل 1978 ص 144-151.

138) السابق ص 145، وانظر تفصيلا لذلك وتقييما له ، فى بحث لنا قيد النشر: «حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد علي عشري».

139) مجلة الشعر، ص 147-149.

140) مجلة الشعر. العدد (10) ص 148-151.

141) مجلة الشعر، العدد (11) يوليه 1978 ص 129-136.

142) العدد (11) من مجلة الشعر، ص 132- 134.

143) مجلة الشعر، العدد (12) أكتوبر 1978 ص 145-151.

144) السابق، ص 145.

145) د. محمد عبدالمنعم خاطر فى قصيدته «رقية»، ص 147-148.

146) مجلة الشعر، عدد (12) ص 150-151.

147) مجلة الهلال، أبريل 1995 ص 78-84 وانظر ص 6-7 من هذه الدراسة.

148) مجلة الهلال، ص 83.

149) مجلة الهلال، ص 83.

150) نشير هنا إلى مخالفته للعقاد وموقفه من الشعر الحر، ونذكّر بأنه كان آنذاك – فى أوائل ستينيات القرن العشرين – برعما صغيرا واعدا أمام ذلك العملاق بطباعه الذائعة!

151) منشور ضمن كتاب «الجارم فى عيون الأدباء» إعداد الدكتور أحمد على الجارم. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى ربيع الأول 1423هـ – مايو 2002م ص 127-151، وقد استعرت منه العنوان فى بحثنا السابق عنه.

152) الكلام لفاروق شوشة عن على الراعى الذى أحبه عشري وتأثر به. انظر ثقافة الأسلاك الشائكة مكتبة الأسرة 2001 ص 155-156.

153) ديوان على الجارم. الطبعة الثانية. دار الشروق 1990، المقدمة التى كتبها العقاد. وانظر الجارم فى عيون الأدباء ص 127-128، 657.

154) الجارم فى عيون الأدباء، ص 128.

155) الجارم فى عيون الأدباء، ص 128-129.

156) قصيدة «خلود» التى قالها فى ذكرى الشاعرين حافظ وشوقى. الجارم فى عيون الأدباء ص 129-130.

157) الجارم فى عيون الأدباء ص 131.

158) ذلك – وغيره كثير – قاله د. مندور فى تحامل غير مبرر علي الجارم. لكنه فى لحظة راجع فيها نفسه، يقرر سبق الجارم إلى توظيف بعض أدوات التصوير الشعرى الحديثة، وبراعته فى ذلك التوظيف. انظر الشعر المصرى بعد شوقى. الحلقة الأولى. دار نهضة مصر د. ت. ص 32-46، وانظر الجارم فى عيون الأدباء ص 0 654

159) الجارم فى عيون الأدباء، ص 132-136.

160) الجارم فى عيون الأدباء، ص 137.

161) الجارم فى عيون الأدباء، ص 140.

162) الجارم فى عيون الأدباء، ص 145-147.

163) فى 8 من فبراير 1949.

164) الجارم في عيون الأدباء، ص 151.

165) فى 24 من صفر 1452هـ- 14 من ابريل 2004م أقامت دار العلوم «حفل تأبين» لناقديها الراحلين : عبدالواحد علام وعلي عشري، بعد مرور عام على وفاتهما. وفى كلمتى - التى تجالدت حتى انتهيت فيها - أشرت إلى الجوانب الإنسانية الخاصة والمكانة العلمية لكل منهما. وبعدها دعتنى جريدة "أفاق عربية" فى ندوتها الثقافية الشهرية للحديث عن "ملامح المشروع النقدى لعلى عشرى" ونشرت الجريدة ملخصا للندوة فى العدد 656، (16 من ربيع الأول 1425هـ- 6 من مايو 2004م). وحتى الآن للأسف لم تقم واحدة من المؤسسات الثقافية للدولة بلمسة تقدير تجاه الناقدين المغبونين!

مراجع البحث

1 - د. *أحمد علي الجارم*

❖ *الجارم فى عيون الأدباء* ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ- 2002م.

2 - د. جابر قميحة

- *على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى.*
- مجلة الرسالة ،فكرية ثقافية ، تهتم بشئون الدعوة والمجتمع العدد (8) جمادى الآخرة، رجب، شعبان 1424هـ - أغسطس، سبتمبر، أكتوبر 2003م.

3 - د. شوقى ضيف

- البحث الأدبى. طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره.
- الطبعة الثامنة، دار المعارف، القاهرة 1997م.

4 - د. *علي عشري*

- *البعد التراثى للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر (رؤية عامة).*

❖ بحث منشور فى كتاب الهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر.

- معهد البحوث والدراسات العربية 1999.
- *البلاغة العربية. تاريخها، مصادرها، مناهجها.*

❖ الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة 1416هـ-1996م.

- *أجمل قصائد محمود درويش.*

❖❖ مجلة الهلال، أبريل 1995م.

– *الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى ، مع عناية خاصة بمؤسسها محمد غنيمى هلال.*

❖ الطبعة الأولى ، مكتبة النصر، القاهرة 1414هـ 1994م.

❖ الطبعة الثالثة ، دار النصر، القاهرة 1422هـ–2002م.

– *الرحلة الثامنة للسندباد. دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر.*

❖ دار ثابت، القاهرة 1404هـ–1984م.

– *استدعاء التراث فى الشعر الكويتى.*

❖بحث نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحوث «مهرجان القرين الثقافى الثامن» ندوة «الأدب فى الكويت خلال نصف قرن 2000-1950م».

– *استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر.*

❖ دار الفكر العربى ، القاهرة 1997.

– *استلهام شخصية الرسول فى الشعر العربى المعاصر.*

❖ مجلة الدراسات الإسلامية ، إسلام آباد ، باكستان. مجلد (19) عدد (3) مايو، يونيه 1984.

– *الشعر قول موزون مقفى ، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها.*

❖ البحث الأخير الذى ألقاه فى حلقة البحث «كلية دار العلوم قبيل وفاته» (لم ينشر).

– *الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية.*

❖ حوليات كلية دار العلوم ، العدد الخامس 1974-1975.

– *الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى.*

❖ بحث منشور فى كتاب «دورة أبى فراس الحمدانى» التى تنظمها مؤسسة جائزة البابطين، الكويت 1420هـ–2000م.

– *النقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع (المصادر والقضايا).*

❖ الطبعة الثانية، مكتبة الشباب، القاهرة 1415هـ–1995م.

– *من تراثنا الشعرى قصيدة «أحلام الفارس القديم».*

❖ حوليات كلية دار العلوم ، العدد 6 (1970-1976م).

– *حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى شعر علي الجارم.*

❖❖ ضمن كتاب «الجارم فى عيون الأدباء»، إعداد الدكتور أحمد علي الجارم.

الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- *دراسات نقدية فى شعرنا الحديث.*

❖ الطبعة الثانية، مكتبة ابن سينا، القاهرة 1422هـ-2002م.

- *دعاة أدباء وأدباء دعاة، جابر قميحة نموذجًا.*

- مجلة الرسالة ،فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع، غير دورية ، يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العدد السابع : ربيع الأول ، ربيع الآخر ، جمادى الأولى 1424هـ - مايو ، يونيو، يوليو 2003.

- *ديوان الستالى مادح بنى نبهان.*

❖ عرض ودراسة. عُمان ، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م.

- رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى: محمد غنيمى هلال. بحث منشور فى الكتاب التذكارى عن «*محمد غنيمى هلال، ناقدًا ورائدًا فى دراسة الأدب المقارن*». إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة. الطبعة الأولى، دار الفكر العربى 1416هـ-1996م.

- *فصول فى نقد الشعر الحديث*

❖ مكتبة الشباب، القاهرة 1988م.

- *عن بناء القصيدة العربية الحديثة.*

❖ الطبعة الرابعة 0مكتبة ابن سينا ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- *عن الأدب المقارن.*

❖ مكتبة الشباب، القاهرة د. ت.

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر، إبريل 1978م .

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر يوليو 1978م .

- *قراءة فى قصائد العدد الماضى.*

❖ مجلة الشعر، أكتوبر 1978م.

- *قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية (دراسة مقارنة في رحلة جنس أدبي).*

❖ الطبعة الثانية، دار النصر، القاهرة (1421هـ-2001م).

- *ليلى والمجنون بين شوقي وعبدالصبور.*

❖ مجلة الشعر. العدد (78) ربيع 1995.

- مجنون ليلى، حقيقة أم خيال: محمد سعيد رسلان.

❖ تقديم د. علي عشري 0مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1982م.

- *موسيقى الشعر الحر.*

❖ رسالة ماجستير مخطوطة ، بمكتبة كلية دار العلوم.

تطبيقات عربية على نحو النص

عباس علي السوسوة

تهدف هذه الورقة إلى التأمل في تطبيقات عربية على النحو النصي، نافذةً منها إلى عدة اقتراحات. وقد اختارت أربعة أعمال[1] يبدو التباين بينها شديداً من حيث المادة المتناولة، وزاوية الرؤية، والهدف وليس الغرض المقارنة بينها؛ لأنها لا تتناول عملاً واحداً.

1 – العمل الأول: لغة الأشكال الصحفية في الصحافة اليمنية.

2 – العمل الثاني: الآية 44 من سورة هود.

3 – العمل الثالث: الدرس النحوي النصي في كتاب إعجاز القرآن.

4 – العمل الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً.

وقبل تناولها لهذه الأعمال يجدر بنا أن نستصحب معنا الأمور التالية[2]:

1 – كل الأنحاء القديمة؛ إن في العربية وإن في اللغات الأخرى، نحو جملة.

2 – المناهج النحوية الحديثة في القرن العشرين مناهج نحو جملة.

3 – النحو النصي حديث إلى حدٍ ما، ويعود في بداياته إلى سبعينات القرن العشرين، ويفيد من نحو الجملة ثم يتجاوزه.

4 – النحو النصي يستفيد من التداولية وعلوم النفس والمنطق والاجتماع والألسنية وغيرها في تحليلاته، حتى لا يكاد يتعلق بالنحو في بعض التحليلات إلا بسبب واهٍ.

5 – نحو النص، أو لسانيات النص، مداخله وطرق النظر فيه كثيرة، وفيها من التشعب والاختلاف قدر ما فيها من الاتفاق.

6 – بعض المؤلفات يُطابق بين تحليل الخطاب وتحليل النص وبعضها يفرق بينهما.

7 - لا تمنع حداثة هذا العلم وجود نظرات ومفاهيم وتحليلات في تراثنا اللساني والبلاغي والديني تتجاوز الجملة إلى النص عامة.

التطبيق الأول: لغة الأشكال الصحفية[3]:

معلوم أن الهدف يحدد المنهج، وهذا التطبيق إنما هو فصل من رسالة دكتوراه عنوانها «مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمنية المعاصرة» ومادة العمل الصحف الصادرة في خمس سنوات (80-1984) والهدف: الكشف عن الواقع اللغوي الفعلي في الصحافة ببيان مستوياتها التي كتبت بها تم تحديد خصائص المستويات من جهتي الصرف والنحو (ص 12). وكان التركيز على الفروق بين فصحى عصر الاحتجاج التي درسها كل النحاة من الخليل بن أحمد حتى عباس حسن من جهة، والفصحى المعاصرة التي كتبت بها أغلب المواد الصحفية، وهو المستوى السائد من جهة أخرى، أما المستوى الثاني (عامية المثقفين) فنسبة المكتوب به لا تتجاوز 3٪ من مواد الصحف[4].

ورغم أن الباحث لم يذكر مرة واحدة النحو النصي أو لسانيات النص فإن ذلك لا يخرجه عن الدرس النصي، إذ خصص الفصل السادس من عمله (345-400) لدراسة العلاقة التركيبية بين الأشكال الصحفية والمستويات التي كتبت بها. فهو ينظر إلى الشكل الصحفي على أنه مكتمل هدفه التواصل بين الكاتب والقراء المحتملين له، ولذا فلابد من وجود خصائص لغوية تميزه عن غيره تأخذ من نحو الجملة أشياء وتتجاوزه إلى أشياء أخرى. والأشكال المدروسة عند الباحث: (1) الخبر الصحفي (350-357) (2) التعليق (361-358) (3) العمود (362-368) (4) الحديث الصحفي (369-373) (5) المقال (380-474) (6) التحقيق الصحفي (381-384) (7) الانتقادات القصيرة (387-385) (8) الصفحات المخصصة (388-390) (9) مواد شبه صحفية (391-400) ولكل شكل/ نص سمات تميز لغته، فللخبر تسع، وللتعليق عشر، وللعمود الخاص عشر، وللحديث الصحفي ثلاث سمات تميز لغة الاستفهام فيه،

وللمقال سبع.. وهلم جرا. ولما كان صعباً أن نورد ذلك كله اكتفينا بحديثه عن مميزات لغة الخبر الصحفي، ثم لغة التعليق.

يرى الباحث الارتباط الوثيق بين العنوان ومحتوى الخبر، فلذلك وقف متأنياً عند هذه الميزة للغته، فقال: أولاً: أنماط العناوين الغالبة كما يلي[4]:

أ - جملة اسمية من مبتدأ معرفة + خبر جملة فعلية فعلها مضارع.

ب - جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر جملة فعلية.

جـ - جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر شبه جملة.

د - تراكيب اسمية موصوفة لا تكوّن جملة مكتملة.

هـ - ظرف أو جار + جملة اسمية خبرها جملة فعلية ذات فعل مضارع.

و - اسم هيئة أو دولة + تراكيب اسمية موصوفة.

ز - اسم شخص + قول منسوب إليه.

ح - جملة فعلية.

ثم جاء إلى بقية مميزاته التسع؛ قال:

- ثانياً: تبدأ الأخبار بفعل ماض في الأغلب الأعم، وأشيعها: أعلن، أضاف، أشار، قال، طلب، صرّح، انفجر، لقي، هاجم، استقبل، قُتل.

- ثالثاً: يندر أن يتصدر المفعول لأجله الخبر؛ إلا إذا كان بياناً حكومياً، أو صادراً عن لقاء رئيسي دولة. وأشهرها: انطلاقاً من، رغبة في، إيماناً من، اعتماداً على، طبقاً لـ. ومثله في الندرة تصدر الجار والمجرور، أو الظرف الخبر.

- رابعاً: إذا كان الخبر مكوناً من عدة فقرات، فيربط بينهما بـ: هذا من جهة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، على صعيد آخر، من ناحية ثانية.

- خامساً: قد يفصل بين الفعل الواقع في صدر الخبر، ومتعلقاته، بعدة

مكوناته قد تصل إلى 30 كلمة، وأشهر هذه الأفعال: قال..... إن - أكد.... أن - كشف عن.

- سادساً: متوسط الكلمات المكونة للجملة في الخبر 13، وهو أقل بكثير من مكونات الجملة في التعليق مثلاً.

- سابعاً: تتنوع الألفاظ بتنوع موضوعات الخبر، وهي من المأنوس الشائع في الصحافة العربية، وأكثرها ذو مصدر عربي فصيح، وقليل منها دخيل حديث، وأقل منهما ألفاظ محلية.

- ثامناً: ليس في الخبر مجال للاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث النبوي، أو الشعر، أو الحكم والأمثال.

- تاسعاً: يوضح في بداية الخبر اسم الوكالة التي أوردته أو رموز تدل عليها مثل: أسوشيتد برس، تاس، و ف 1، وا ع، رويتر.... إلخ.

وإذا كان السبك أو الترابط أو التلاحم على تعدد ترجمات (Cohesion) من أهم مميزات النص عند لسانيي النص، فنحن نرى أن الباحث تعرض له في الميزتين: رابعاً وخامساً. وحتى إذا تجاوزنا هذا الفصل إلى قسم آخر من عمله فإنا نراه في موضع سابق يعرض للربط فيقول: «لابد من وجود رابط في الكلام المكتوب يربط الفقرات بعضها ببعض، ومكونات الجمل، والجمل. وأدوات الربط تكون الحروف، أو الضمائر، أو الإشارات، أو السياق نفسه» (ص 207). وكما ترى فالربط عنده يتجاوز العطف التقليدي، وقد درس ذلك في مواضع مختلفة[5].

أما لغة التعليق[6] فتتميز بالآتي:

- أولاً: يبدأ التعليق - في الأكثر - بجملة شرطية طويلة، أو يبدأ بظرف أو بجار ومجرور متعلقاته، ثم يأتي الفعل الرئيسي في الجملة (ذكر عدة شواهد).

- ثانياً: يندر أن يبدأ التعليق بجملة اسمية أو فعلية.

- **ثالثاً**: التعليق مفترض فيه أن يكون عملية استنتاج منظمة في الموضوع المطروق؛ لذلك تكثر فيه العبارات الدالة على ذلك مثل: لذلك، لهذه الأسباب مجتمعة، على الرغم من.... إلاّ أن، نستنتج.

- **رابعاً** تكثر فيه الجمل الشرطية.

- **خامساً**: تكثر فيه أساليب القصر والحصر مثل: وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على، وهذا إنما دل على، ليس.... إلاّ، ما هو إلاّ مجرد..... إلخ.

- **سادساً**: يشيع الموصول الذي/ التي بقصد الوصف وتكراره.

وإذا كان الميزان ثالثاً وخامساً من مظاهر السبك التي تناولها المؤلفون في لسانيات النص/ النحو النصي، فإن المميزين الآتيين (سابعاً وثامناً) يتعلقان بضعف *الحبك* وبنقص *الإعلامية* في بعض نصوص التعليق كما ترى.

- **سابعاً**: الجملة في التعليق أطول من الجملة في بقية الأشكال دون استثناء. ومن أسبابه: الاستطراد لبيان كثير من المعلومات المتصلة بالمسند إليه قبل أن يذكر المسند. ومنها كثرة الجمل الشرطية، التي تطول وتتعقد، حتى يفصل بين جملتي الشرط والجواب نحو 25 كلمة أو 49. ومنها كثرة الإطناب في الوصف بالإكثار من المترادف والمتوارد؛ فإذا جاء لفظ (التعاون) فالغالب أن يوصف بالبناء والمثمر والإيجابي. وإذا ورد لفظ (الأسس) فالأغلب أن يعطف عليه بالمقومات. وقل مثل ذلك في ثنائيات وثلاثيات مثل: حوار ونقاش وجدل، وضوح وجلاء ومكاشفة، تزويق وتنميق، أخوة ومحبة، عامة وشاملة، أمن واستقرار، استعمار وإمبريالية، النجاح والفوز...... إلخ.

- **ثامناً**: ترتب على طول الجملة وكثرة الفواصل بين طرفيها ضرورة العود إلى ما بدئ بذكره حتى يظل القارئ متابعاً لخيوط الفكرة.

- **تاسعاً**: يجوز الاستشهاد في التعليق بالقرآن والحديث، والأمثال التي تظهر

مفصحة مثل: ويجعل العرب يركضون للحاق بالمولد قبل أن يفوتهم الحمص.

- عاشراً: ألفاظ التعليق من معجم العربية المشتركة المعاصرة، ولا تأتي فيه ألفاظ محلية يمنية إلا نادراً.

ونعود إلى القول بأن الباحث إذا كان قد أظهر *ضعف الحبك* وضعف *الإعلامية* في بعض نصوص التعليق، فإن ذلك سيؤدي إلى ضعف *المقبولية* عند القارئ/ المتلقي. وهذه المقولات ضمن المعايير السبعة لاكتمال النصية التي قال بها لسانيو النص[7]. وهي: (1) السبك (2) الحبك (3) القصدية (4) المقبولية (5) الإعلامية (6) الموقفية (7) التناصية.

وضعف الإعلامية/ الإخبارية عام في نصوص صحفية غير التعليق. قال الباحث «نود أن نشير إلى أن بعض من يكتبون في الصحافة اليمنية - صحفيين كانوا أو غير صحفيين - لا يرون فرقاً جوهرياً بين الحلاقة والكتابة؛ اعتماداً على الكتابة - كالحلاقة - يمكن تعلمها في رؤوس القراء. فأنت قد تجد كتابة طويلة تتهاوى فيها الجمل وتتدافع، فإذا انتهيت من القراءة لم تفهم شيئاً مما قرأت. مما يجبرك على أن تستشهد بقول ابن بسّام (ت 303هـ) في بعض كتاب عصره:

تعس الزمان! لقد أتى بعجابِ ومحا رسوم الظرف في الآدابِ

وأتى بكتاب لو انبسطت يدي فيهم، رددتهمُ إلى الكتابِ»[8]

ونجمل ملاحظاتنا على هذا التطبيق في الآتي:

1 - الطريقة التي اتبعها الباحث - رغم عدم إشارته إلى اللسانيات النصية - معالجة نحوية نصية.

2 - نظر البحث في النصوص الصحفية نظرة تتجاوز الجملة، وتحدث عن الترابط (= السبك والحبك) وعن الإعلامية، والمقبولية في هذه النصوص.

3 - لم يستخدم البحث الأشكال التوضيحية، فقد كان كلامه شديد الوضوح.

4 - حكم الباحث المدخل الذي دخل إليه، وهو المستويات اللغوية للصحافة، فكان كلامه موجزاً لاسيما وهو يهدف إلى بيان الخصائص النوعية العامة لكل شكل ولو قدّر له الوقوف أمام كل نص على حدة لخرج بشكل أفضل.

التطبيق الثاني: تحليل الآية 44 من سورة هود[9]:

زعم المؤلفان في مقدمة الكتاب أنهما عرضا علم لغة النص كما أراده ديبوجراند ودريسلر، ضمن إطار تطبيقي بنصوص عربية بلغت 200 نص. لكنهما لم يطبقا النظرية بجميع جوانبها إلا على هذه الآية. أي في الفصل الحادي عشر، وهو الفصل الأخير في الكتاب. قسم الباحثان الآية موضوع الدراسة إلى ستة أقسام؛ بعدد الجمل المكونة لها: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بُعداً للقوم الظالمين﴾.

ورأى المقدمان أن الأفضل معالجة النص الكامل لقصة الطوفان في سورة هود (الآيات 25-48). لكنهما اقتصرا على معالجة هذه الآية، لصعوبة احتواء المعالجة الشاملة للنص بتمامه (ص 282).

بعد ذلك ذكرا اهتمام القدماء بهذا النص/ الآية وعددا سبعة منهم، ثم ذكرا أن قواعد التنظيم الذاتي في هذه الآية متحققة وهي: الجودة، والفعالية، والملاءمة.

فأما *محك الجودة*، التي تعني اليسر في المعالجة، فمن تقنياته: الموازاة بين الجمل، وتكرر أنماط صرفية كالبناء للمجهول، وقصر المنطوقات التي تتيح تخزيناً نشطاً في ذاكرة المستقبل، والتعريف والتنكير، والأشكال البديلة.

وأما *محك الفعالية في المستقبل* فتتمثل في المنطوقات ذات الإشكالية المرتفعة بالفجوات، ورفع المنزلة الإعلامية وخفضها من خلال النصوصية.

وأما *محك الملاءمة* فمتحقق، لأن النص متضام ومتقارن (= مسبوك ومحبوك) متوجه إلى هدف محدد.

بعد ذلك تحدثا عن النص من جهة التضام (ص 285) وعززاه بأربعة أشكال توضيحية، ذات مصطلحات لها رموز مختصرة (ص 286-288). ثم تحدثا عن جهات التقارن (ص 290) والقصدية، والتقبلية (291) والموقفية التي تصور مرحلة من مراحل المفاوضة مع القرشيين، وهي مرحلة التهديد التي تهدف إلى إقناعهم أن يؤمنوا برسالة النبي متسترة بوصف حادث الطوفان التي هلك فيها الكفار من قوم نوح (ص 292).

ثم تحدثا عن *التناص* فيه مع خصائص في لغة القرآن: كالموازاة بين العبارات، وتماثل الفواصل ووجود ألفاظ مماثلة، وتعبيرات متضادة (ص 293). وفي ختام تحليلهما كانت *الإعلامية* في النص (296-299) وكيف تحققت، شفعاها بشكلين توضيحيين.

كان المؤلفان غاية في الشجاعة حين ألحقا بتحليلهما تحليلين قديمين للآية نفسها. الأول لعبدالقاهر الجرجاني (ص 300) والثاني ليحيى بن حمزة (ص 301-312). ومن الملحقين يستبين أن التحليل النصي - وإن لم تذكر فيه مصطلحات هذا العلم بداهة - فإنه لم يكن غائباً في تراثنا البلاغي والنحوي.

ولنا على هذا التطبيق ملاحظات نجملها في الآتي:

الأول: لغته سليمة، وواضحة، في الأغلب، سواء في التحليل أو في الفصول العشرة التي سبقته.

ثانياً: كان تحليلهما قريباً من عمل يحيى بن حمزة، لولا المصطلحات الحديثة عندهما، واللغة القديمة الشاعرية عند سلفهما.

ثالثاً: يفترض في الأشكال التوضيحية أن تكون أوضح وأسهل من الكلام المكتوب، لكن الأشكال الستة المصاحبة لهذا التطبيق أصعب وأعقد، خصوصاً وأنها مصحوبة بخمسة وعشرين مصطلحاً لكل واحد منها رمزه المختصر. فإلى أن يتابع القارئ الأسهم والخطوط والمربعات والمستطيلات مع هذه الرموز يكون قد أصابه الإعياء في الانتقال من حال إلى حال[10].

رابعاً: لم تكن لغتهما التحليلية حديثة دائماً، كقولهما (ص 293): «النون الساكنة المسبوقة بحرف المد، «الباء».

خامساً: ينسيان أحياناً مبادئ النصوصية، فيشتط بهما الخيال إلى تعابير يتورع عن أمثالها الحصفاء. كانا يتحدثان عن *التناص* متناسين ما قالاه في الكلام على *الموقفية* من أن المستقبل (كفار قريش)، فبدر منهما هذا القول «تستثير الموضوعة الأساسية في ذهن المستقبل معرفة مختزنة من أصول قديمة..... تبرز قصة الطوفان في التوراة وفي ملحمة جلجامش وكتابة أفلاطون «أ هـ. فهل كان هذا في أذهان كفار قريش؟ إذ كنا نحن المعاصرين لم نعرف ملحمة جلجامش إلا بعد أن فك رموزها صمويل نوح كريمر في القرن العشرين!.

سادساً: لم تلق قائمة المراجع العربية كأختها الأجنبية، العناية اللائقة بها. فقسم منها تركت بعض بياناته الوراقية، ودخل حرف القاف في الفاء، وكان قسم منها طبعات غير محققة بل مقرصنة وجيء بعناوين ثبت زيفها منذ زمن بعيد، ككتاب (نقد النثر) لقدامة بن جعفر، في حين أن صحته: كتاب البيان لابن وهب الكاتب.

التطبيق الثالث: الدرس النحوي النصي[11] في كتاب إعجاز القرآن الكريم:

يهدف الكتاب إلى تقديم رؤية الباحثين في الإعجاز القرآني فيما يمكن أن يسمى نحو النص العربي، ثم تحديد العناصر النصية لأوجه الإعجاز القرآني فيما يتعلق بسبك النص وحبكه من منظور عربي.

مادة الكتاب تتضمن (11) رسالة وكتاباً تبدأ برسالة الرماني في الإعجاز وتنتهي بمعترك الأقران للسيوطي، بحثها المؤلف في أربعة فصول.

عنوان الفصل الأول: اتجاهات البحث النصي في التراث (ص 14-31).

أ - اتجاه البحث النقدي؛ ابن المعتز وقدامة وابن قتيبة والعسكري وابن طباطبا.

ب - اتجاه البحث البلاغي؛ عبدالقاهر والسكاكي والرازي والزمخشري.

جـ - اتجاه البحث في علوم القرآن: الزركشي ويحيى بن حمزة وابن الأثير والسيوطي.

د - اتجاه البحث في التفسير: (خليط).

هـ - اتجاه البحث اللغوي، كما في شروح المجموعات الشعرية أو القصائد المفردة.

و - اتجاه البحث في الإعجاز القرآني، كالباقلاني.

ثم قام باستخراج معايير النصية من هذه الاتجاهات مستعيناً بعمل محمد خطابي «لسانيات النص».

الفصل الثاني: معايير النص عند الباحثين في الإعجاز (ص 23-70).

بدأ بأصحاب (الرسائل): الرماني فالخطابي فعبدالقاهر في الرسالة الشافية، مستعيناً بالرسوم البيانية والنسب دون ضرورة لها. ثم يأتي (ص 38) بمسائل المطابقة وما يدل عليها من ألفاظ عند الثلاثة، بعدها يأتي إلى أصحاب (المؤلفات) ليبحث عن معايير النص عند الباقلاني، وعبدالقاهر في الدلائل والأسرار، والرازي، والزملكاني، والسيوطي في مُعترك الأقران (ص 39-49) ثم يجمع ويلخص ما فات ملحقاً به من رسوم بيانية. بعدها أخذ يبدئ ويعيد في مسائل *الاتفاق والاختلاف* بين اثنين اثنين ثم الباقلاني مع اللاحقين، فعبدالقاهر مع اللاحقين.

بعدها انطلق في مقارنة منهجية بين الإعجازين ونحاة النص المحدثين، فقال: إن الأولين ركزوا على عناصر خاصة بالحبك كالروابط بأنواعها. وكذلك النظم والائتلاف والضم والجمع، والالتفات، والحذف والذكر والاستبدال والفصل والوصل.... إلخ. (ص 60-61).

ثم ذكر تقويماً لسانياً حديثاً للإعجازيين (سيكرره في مواضع لاحقة) يقع التقويم في 13 نقطة بينها تداخل شديد (ص 62-63) يمكن إيجازها في الآتي:

1 - أن دراسة الإعجازيين خاصة والنحو النصي عامة، وإن الإعجازيين يفسرون جوانب محددة لغوية وبلاغية وتغيب عنهم جوانب كثيرة.

2 - لم يفصل القدماء بين السبك (Choesoin) والحبك (Choerence) مع علمهم بالموائز بينهما في حين يفرق النصيون بينهما. وأن السبك والحبك يشبهان الفرض النظري عند المحدثين يحاولون اختباره عملياً، في حين تأتي هذه العناصر عند القدماء ملاحظات.

3 - لم يهدف القدماء إلى تقعيد نحو النص من خلال تحليلاتهم بعكس المحدثين.

4 - العناصر الواردة عند القدماء أكثر مما هي في النحو النصي.

في الفصل الثالث: المفاهيم والتصورات الأساسية المكونة للإعجاز القرآني وعلاقتها بنحو النص (ص 71-105).

اعتمد المؤلف المعايير السبعة لاكتمال النصية التي قال بها بوجراند ودريسلر، فنظر إلى المفاهيم الإعجازية وعلاقتها بنحو الجملة؛ كالاختلاف والتشاكل والالتحام والنظم وغيرها، وكيف بدأت في كتب النقد والأدب ثم انتقلت إلى كتب الإعجاز. ورأيي أن الباقلاني يتميز عن السابقين بمعالجته لبعض سور القرآن، والخطب، والقصائد معالجة شاملة، وأنه يمم وجهة *شطر نحو النص* وإن لم يصرح به. ثم جاء القاضي عبدالجبار الهمذاني وطور فكرة

النظم عند الخطابي ثم جاء عبدالقاهر وأفاد من مؤلفات سابقة لكنه سلك منهجاً جديداً جعل فيه من علم النحو متكأ له في النظم الذي يساوي السبك والحبك معاً. ثم مضى ينظر في الخالفين وتميزهم حتى وصل إلى السيوطي.

أما الفصل الرابع فعنوانه: ملاحظات حول بعض معايير النص عند الباحثين في الإعجاز القرآني (107-160) وهو أكبر الفصول.

يركز الباحث فيه على معياري *السبك والحبك* من خلال كتابي السيوطي: تناسق الدرر في تناسب السور، ومعترك الأقران في إعجاز القرآن، وإن كان التركيز على الأول هو الغالب. ويسوغ الكاتب اقتصاره على السيوطي بأن حصيلة أفكار السابقين جميعاً. المهم أن السيوطي عبر ذلك من خلال مصطلحات كثيرة منها: التناسب، التلاحم، الارتباط، التناسق، التلازم، الاعتلاق، الاقتران، وجوه المناسبة، تشابه الأطراف، التآخي، المجانسة، المشاكلة. ويقول إن للسيوطي *قاعدتين* في ذلك: *أولاهما* : أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها. فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة. *والثانية* : أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد؛ فإن خاتمة الثانية تكون مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد، وفي السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسباً لأولها.

ويمضي الكاتب في تفصيل ذلك. وينظر في دور مباحث البديع في حبك النص سواء عند الإعجازيين أو البديعيين. وبعدها يأتي بعنوان «تقويم لساني للموائز بين نحو الجملة ونحو النص من منظور الباحثين في الإعجاز القرآني» وهو تكرار سبق، ثم بين ما يشترك فيه النحوان.

أما معايير النصية الأخرى كالتناص (سماه الاقتناص/ المتشابه) (ص 154-156) والقصدية (ص 157-158) والمقبولية (158-159) فقد جعلها جميعاً تدخل تحت معياري: السبك والحبك.

ولنا على هذا العمل عدة ملاحظات نجملها في الآتي:

- أولاً: أنه جهد عظيم في قراءة مؤلفات إعجاز القرآن، تمحيصها، والمقابلة فيما بينها. والتوصل إلى وجوه مشابهة لمعايير النصية عند المحدثين فيها. ولم يكن في هذا الصنيع تعسف ولا تقويل ما لم يقل به القدماء.
- ثانياً: كان الواجب إضافة «معيار السبك والحبك» إلى عنوان الكتاب ليكون أصدق.
- ثالثاً: عاب الكتاب التكرار الممل الذي يطبع أبحاث التربويين العرب خاصة. فمنه المقارنات بين مجموعة مؤلفين في الأسماء والمصطلحات، وما أخذه لاحق من سابق، ومقارنة بين مؤلف وآخر ومقارنة بين القرون الزمنية إلخ ما مر بنا في العرض.
- رابعاً: أسرف كثيراً في الإتيان بالرسوم البيانية والأشكال التي يفترض أن تكون توضيحية[12].
- خامساً: في الكتاب رطانة ينبغي أن يتنزه منها كتاب يتناول الإعجاز القرآني. ومن ذلك:

أ - في ص 10 «وتبدو هذه رؤية أولية (مسبقة) في أنه ما هو إلا حصيلة أفكار وتصورات سابقة عليه غير أن ثنايا التحليل والعرض تكشف عن تصورات أخرى متمايزة عن أقرانه في هذا المجال. الأمر الذي تبدى في النهاية إلى خلق/ استنباط عناصر أكثر، مما عليه عند الإمام عبدالقاهر (عناصر البديع نموذجاً). اهـ.

ب - في ص 13 «ومن ثم استخلص المبادئ الأساسية للحبك (في النقد الأدبي) مسجلاً المميزات من ناحية والهنات من ناحية أخرى، وقد أدى به التحليل والمناقشة إلى أن عناصر الحبك موجودة في التراث، وأنهم كانوا مدركين لذلك إدراكاً تاماً وعلى وعي لا مناص من إنكاره». اهـ يقصد لا مجال لإنكاره. وهناك غير هذا[13].

- سادساً: في الكتاب أخطاء لغوية - غير أخطاء الطباعة - ومن ذلك، في

ص 12 «دفعت الدكتور...... من إجراء بحثه»، وفي ص 35 «هذه الرسالة.... أغناهم». وفي الكتاب مواضع أخرى[14].

- سابعاً: نقل باب الاستقامة من الكلام والإحالة عند سيبويه نقلاً خاطئاً من كل الوجوه[15].

- ثامناً: في الكتاب أخطاء في أسماء المؤلفين والعناوين في قائمة المراجع، حتى إن مؤلف الكتاب أورد اسمه وعنوان الكتاب بشكلين مختلفين ما بين الغلاف الخارجي والغلاف الداخلي[16].

التطبيق الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً[17]:

اختارت الباحثة مريم فرنسيس أن تنظر في الإحالة؛ بتحديدها، ووصف التقنيات التي تتحقق فيها في النص، واستنباط قواعد نظمها، أي الخطوط العريضة التي تسير عليها في ترابطها داخل النص. وانتقت لهذا العرض سبعة وعشرين نصاً متنوعاً؛ أربع قصائد لرياض الصالح الحسين، وقصيدة لصلاح عبدالصبور، وقصيدة لمحمود درويش، وقصتين لعبدالسلام العجيلي، ونصين في التاريخ لسعد زغلول عبدالحميد، ومثليهما في الجغرافيا لمحمد عبدالغني سعودي، ثم خمسة نصوص في علوم اللغة تجمع بين القديم نسبياً (عبدالقاهر الجرجاني، الخطيب القزويني، ابن خلدون) وبين الحديث نسبياً (فيكتور الكك وأسعد علي)، كذلك أخذت الدراسة عشرة نصوص من أخبار الصحف ومقالاتها.

وكما ترى فهذه النصوص من حيث التجانس ترتد إلى أربع مجموعات: شعرية، نثرية قصصية، علمية، صحافية. وقد بدأت في استقراء ثوابت النظم الإحالي من الأبسط إلى الأعقد، فقارنت قصائد الصالح بعضها ببعض، ثم قاربتها من قصيدتي عبدالصبور ودرويش. بعد ذلك وازت بين قصتي العجيلي مقارنة بما لاحظته على مستوى القصائد. وانتقلت بعدها إلى النصوص

العلمية والصحافية تقارن بينها وبين المجموعات السابقة، وتستخلص ثوابت مختلف مراحل الدراسة والمقارنة.

وللتبسيط فالإحالة عندها: إحالة إشارية مقيدة، وإحالة لا إشارية، وإحالة مطلقة، وإحالة مقيدة إشارية وإحالة مقيدة لا إشارية (ص 35-38) أوضحتها إيضاحاً كافياً، متحدثة عن دورها في بناء النص. ولم تكتف بالسبعة والعشرين، بل زادت فجعلت الفصل الثالث من الكتاب (قراءات في بنية بعض الأعمال الروائية والقصصية) (الياطر) لحنا مينة (137-148) و(البحث عن الزمن المفقود) لمرسيل بروست - اعتماداً على النص الفرنسي (149-158)، و(الأيام) لطه حسين (159-168) و(الأجداد) لسعد الله ونوس (169-180). ولما كان من الصعوبة لمكان أن نلخص ما قالته الباحثة في مختلف مراحل الدراسة، فلا بأس من أن نعطي فكرة عن العناوين الفرعية المتعلقة بدراستها للأجداد:

1 - الإبدال الإحالي ولعبة الماضي والحاضر في قصة الأجداد.

2 - بنية سرد الأجداد السطحية.

3 - التمويه بين الحاضر والماضي والإبدال الإحالي.

4 - ارتباط الإبدال الإحالي برمزية النص القائمة على خصائصه الأسلوبية:

أ - الرمزية والمغالاة في الوصف.

ب - الرمزية والتمويه بين معالم الموصوفات.

5 - إنشائية الإبدال الإحالي في التعبير عن حضور الماضي المتمثل بالأجداد.

ثم ختمت الباحثة بذكر محاور الإحالة والبنى الكبرى للتأليف، وعن أسبقية هذه البنى في الأخذ بمعاني النص وخصائصه، وارتباط بنى النظم الإحالي بنظم النص التخاطبي.

بعدها جاءت بمدونة النصوص السبعة والعشرين (ص 183-220)

مصغرة بنحو أربع مرات من حروف الكتاب. وبالطبع فهناك قائمة المراجع (221-241) وثبت للمصطلحات والمفاهيم (243-250).

ولهذه الدراسة التطبيقية/ النظرية ميزات كثيرة من أهمها:

- أولاً: عدم تقليد المصطلح الأجنبي؛ بل إنها تناقشة وتناقش مقابلاته، وتختار وترفض.
- ثانياً: تناول هذه النصوص بهذا النوع من الدرس لأول مرة[18].
- ثالثاً: الشجاعة الأدبية فهي تورد تحليلاً سابقاً لأحد الأعمال التي يجمعها مع عملها في أنها تستهدف البناء والشكل والمعطيات اللسانية، وأنها تلتقي معها في تمييزها بين الإحالة والإشارية واللاإشارية. ولا بأس في أن تخالفه.
- رابعاً: أنها في المقارنة اعتمدت على التجانس بين النصوص.
- خامساً: لم يرد في قائمة المراجع عمل مما يرجع إليه باحثونا كأعمال فان دايك، وبوجراند ودريسلر مثلاً. وهذا مما يثري الدراسة لتعدد اتجاهات الأخذ من المصادر الغربية، وحتى لا نصبح أسيري الصوت الواحد، مثلما حدث من قديم عندما كنا نظن أن علم اللغة الحديث مقصور على بلومفيلد وتلاميذه، أو فيرث وتلاميذه.
- سادساً: ليس في البحث أشكال توضيحية أو جداول، أو رسوم بيانية.

خاتمة:

وبعد أن رأينا تنوع هذه التطبيقات. نظن أن هذا اللون من الدرس اللساني مازال عندنا وليداً، ومازال محتاجاً لكثير من الدراسات التطبيقية، وكذلك لابد له من الانفتاح على الدراسات الفرنسية وغيرها، كما نرجو أن لا تكون الأعمال العربية مجرد (استنساخ) باهت للأعمال الأجنبية، ونأمل أن تتخلص من الرسوم التوضيحية التي لا توضح شيئاً.

الهوامش

1) ستكتب أرقام الصفحات في المتن تخفيفاً للهوامش.

2) هذه المستصحبات السبع مستخرجة من مجمل النظر في قائمة (المراجع).

3) انظر رقم (3) في قائمة المصادر.

4) انظر رقم (3) ص 350-357.

5) انظر رقم (3) ص 208-215.

6) انظر رقم (3) ص 358-360.

7) انظر في هذه المعايير السبعة (على اختلاف الترجمات العربية): بوجراند ودريسلر 1-12، وفانداك 137-163 وهاينة من ص 93-95، ويوجراند ص 103-105، ومحمد مفتاح ص 15، وسعيد حسن بحيري ص 146.

8) انظر رقم (3) ص 399-400، وأشار إلى أن البيت في مروج الذهب للمسعودي ووفيات الأعيان لابن خلكان.

9) انظر (2) في قائمة المصادر، ص 282-314.

10) أشكال أخرى موجودة في الكتاب قبل التطبيق، انظر صفحات 74، 75، 79، 136، 137، 138، 141، 142، 145، 147، 149، 265، 266.

وهي ظاهرة في كتب اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، انظر مثلاً: إدموندسون 173، 174، 176، 177، 178. بوجراند وديسلر 51، 52، 53، 99، 100، 101، 103، 105، 106، 108، 196، 197. فانداك 106، 107، هاينه من 49، 53، 69، 85، 152، 190، 220، 224، 226، 228. وسعيد بحيري 93، 203، 245، 262، 268، وروبرت دي بوجراند 143، 145، 153، 158، 159، 165، 166، 167، 224، 229، 230، 232، 236، 237، 240. على سبيل المثال.

11) أشرف عبدالبديع: الدرس النحوي في كتب إعجاز القرآن الكريم المنيا: فرحة للنشر 2003م.

12) انظر مثلاً صفحات: 22، 24، 25، 27، 28، 30. حتى آخر الكتاب. ولم يكتف بها، بل أخذ يكر بعدها ببنود مشروحة تبدأ بأولاً وتنتهي بعاشراً أو ثامناً!!

13) انظر مثلاً ص 15، 42.

14) انظر ص 10، 12، 13، 57. على سبيل المثال.

15) انظر ص 81 هامش (1) وقابل بكتاب سيبويه جـ 1/25-26 طه عبدالسلام هارون.

16) في الكتاب أخطاء علمية، منها وضعه يحيى بن حمزة وابن الأثير ضمن اتجاهات البحث في علوم القرآن (ص 16). وحديثه عن الرسالة الشافية لعبدالقاهر الجرجاني على أنها عمل منفصل، ويقوي ذلك أنها نشرت منفصلة مع رسالتي الرماني والخطابي. لكنه نسي أن طبعة دلائل الإعجاز - بل كل الطبعات من ط رشيد رضا حتى محمود محمد شاكر، فيها هذه الرسالة.

17) انظر مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، في بناء النص ودلالته. دمشق 1998م. وسنشير إلى الصفحات من متن البحث تخفيفاً.

18) الإحالة عند الباحثة أخصب مما هي عند الباحثين الغربيين. انظر مثلاً:

ج-ب. براون، ص 230-238، 245-265، وروبرت دي بوجراند، ص 172، 320-339، وأورزنياك، ص 124-138.

مصادر الدراسة

- أشرف عبدالبديع: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، المنيا: فرحة للنشر 2003م.

- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر، القاهرة (الألف كتاب الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م.

- عباس علي محمد: لغة الأشكال الصحفية، ضمن «مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمنية المعاصرة»، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1989م.

- مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، دمشق: وزارة الثقافة 1998م.

المراجع العربية

- ج.ب براون وج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود 1997م.

- ريوبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب 1998م.

- زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمة سعيد حسن بحيري القاهرة: مؤسسة المختار 2003م.

- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لونجمان 1997م.

- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة 1992م.

- فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق 2000م.

- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الرياض: جامعة الملك سعود 1999م.

- محمد مفتاح: «بعض خصائص الخطاب» علامات ج 35، مارس 2000 ص 7-38.

- نزار التجديتي: «نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميت» علامات ج 37، سبتمبر 2000، ص 389-414.

المراجع الأجنبية

- Beaugrande, R.& Dressler, W:

Introduction to text Linguistics. London: Longman, 3 d Impression, 1986.

- Crystal, D & Davry, D:

Investigating English Style, London: Longman, 1980.

- Edmondson, W:

Sppken Discourse: A Model for Analysis, London: Longman, 1981.

- Firth, J.R: Papers in Linguistics, Oxford univ Press 1957.

❖ ❖ ❖

اللسانيات والخطاب الأدبي

محيي الدين محسب

تحاول هذه المقالة أن تنتمي إلى حقل (اللسانيات النقدية). وهنا لابد من تفرقة في المصطلح بين (اللسانيات النقدية) critical linguistics و(النقد اللساني) linguistic criticism. فمصطلح (اللسانيات النقدية). يشير إلى ذلك الفرع اللساني الذي نشأ في أواخر القرن الماضي، والذي يهدف إلى نقد النظريات اللسانية، وبخاصة تيارها الشكلي الذي ينأى عن كشف علاقات القوة المستترة، والعمليات الإيديولوجية الفاعلة في النصوص المكتوبة أو المنطوقة، وإلى كشف التحيزات الضمنية في خطاب هذه النصوص. ولعل النموذج الذي يحضر هنا يتمثل في كتاب (اللغة بوصفها إيديولوجيا Language As Ideology)[2] لمؤلفيه: جانثر كريس Gunther Kress وروبرت هودج Robert Hodge. أما مصطلح (النقد اللساني) فهو ينضوي تحته تلك الدراسات التي تنشغل بتطبيق النظريات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية. وعلى ضوء ذلك فإن (النقد اللساني) نفسه يصبح أحد المجالات التي يمكن أن تقع - كأي مجال لساني آخر، بل كأي خطاب لغوي - تحت مجهر (اللسانيات النقدية).

وتتمثل القضية التي نريد مقاربتها هنا في محاولة تقديم مساءلة نقدية لبعض التصورات التي دارت حول مدى كفاءة ما طرحته اللسانيات في سبيل إنجاز مشروع معرفي حول الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أنه كان ثمة تصورات لسانية دعت إلى استبعاد تحليل النصوص الأدبية من مجال اللسانيات؛ وذلك على أساس أن (الأدب) يمثل انحرافاً أو عدولاً عن النظام اللغوي المثالي الذي جسدته النظرية اللسانية تارة في مفهوم (اللغة في مقابل الكلام)، وتارة في مفهوم (الكفاءة في مقابل الأداء). ومن جهة أخرى فإن عدداً من نقاد الأدب قد استبعدوا بدورهم

صلاحية اللسانيات في أن تكون قادرة على الوصول إلى أدبية الأدب[3]؛ وذلك لأن الأدب - في تصور هؤلاء النقاد - ليس لغة فقط، وإنما يشتمل على أمور أخرى ليست لغوية بالمعنى الدقيق مثل: الإيقاع والوزن في الشعر، والحبكة ووجهة النظر في الرواية.

وهذه التصورات إنما تعود - في ظني - إلى الانطلاق من فكرة وجود لغة أدبية خاصة. ومن الطبيعي أن يؤدي الانطلاق من هذه الفكرة إلى استبعاد اللسانيات من دراسة الأدب؛ وذلك لأن اللساني لن يستطيع أن يدرس ما يخرج عن إطار موضوعه وهو اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية مجردة وعامة. وهكذا نجد أن المنهج الشكلي قد طرح ضرورة قيام علم خاص بالأدب أطلق عليه (الشعريات Poetics)[4]. ومع ذلك فقد ظل تصور دور اللسانيات في هذه الشعريات التي تعالج لغة خاصة مثار جدل وخلاف. وظل السؤال قائماً حول وجوه العلاقة بين جملة المعارف والحقائق التي تتوصل إليها اللسانيات - في تطوراتها النظرية والتطبيقية - وحقائق الاستعمال الأدبي للغة.

وفي محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير فإن ما يبدو لازماً هو أن نقوم بأمرين متلازمين:

أولهما: دحض مسوغات القول بالتقابل بين اللغة الأدبية واللغة القياسية أو المعيارية.

وثانيهما: التوصل إلى منهجية لسانية تفسيرية وتأويلية ملائمة لتحليل الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أن التقابل بين ما سُمي باللغة الأدبية واللغة القياسية قام على أن هناك اختلافاً بين اللغتين في جهتين هما: البنية والوظيفة. فمن حيث البنية اعتُبر (العدول) - على مستوى النحو أو على مستوى الصورة المجازية - هو المشكِّل الجوهري للغة الأولى. ومن حيث الوظيفة اعتُبر أن الصدارة في اللغة الأدبية هي للوظيفة الجمالية.

ولقد ترتب على القول بهذا التقارب عدد من النتائج التي يمكن للسانيات النقدية أن تمحصها، وأن تستجلي أبعادها من منظور الدور المنوط بها في تحليل المفاهيم والاستدلالات التي يقوم عليها الخطاب. وفي هذا السياق يمكن أن نقرر ما يلي:

أولاً : إن مفهوم (العدول) - أو (الانزياح) - يعاني من جملة من نقاط الضعف حين نجعله المقوم الجوهري للغة في الأدب. وأهم ما يشار إليه هنا هو أننا نجد كثيراً من النصوص الأدبية وليس فيها أي عدول أو انحراف عن النظام القياسي للغة. وفي هذا الصدد يقول أحد الدارسين: «إن بعض المؤثرات [يقصد المؤثرات الأسلوبية] التي تستلفت إليها النظر بشدة يمكن أن نحصل عليها عن طريق لغة معيارية normal تماماً»[5]. على أن أهم مظهر لعدم كفاءة (العدول) - مبدأ تفسيرياً للغة في الأدب - هو ما يتجسد في قابلية الأعمال الأدبية للترجمة من لغة إلى أخرى. فهذه الترجمة لا يمكن أن تؤدي (شكل العدول) القائم في اللغة الأصلية للنص. ومعنى ذلك أن القابلية للترجمة تنطوي ضمناً على أن هناك أشياء أخرى غير العدول تجعل العمل مقروءاً على أنه (أدب) في لغة ثقافة أخرى.

ثانياً : إن وضع هذا التقابل بين (اللغة الأدبية) و(اللغة القياسية) يفتقر إلى أمر مهم؛ هو: الأساس اللساني الذي يقوم عليه التقابل والمقارنة: هل هو تقابل في (اللغة) أو في (الكفاءة) بمعنييهما التجريديين عند دو سوسير وتشومسكي؟ أم أنه في (الكلام) أو في (الأداء) بمعنييهما الاستعماليين عندهما أيضاً؟ فإذا كانت الأولى فإنه يترتب على ذلك خروج الأدب من اللغة أصلاً؛ حيث إنه - أي الأدب - لا يكون في نطاق ما ينتجه (النظام) عند دو سوسير، أو ما تولده (الكفاءة) عند تشومسكي. وإذا كانت الثانية؛ أي التقابل في الاستعمال، فإننا نجد - في كل استعمال كلامي وليس في الاستعمال الأدبي فقط - وجوهاً كثيرة من التقابل (في النطق، وفي المعجم، وفي التركيب، وفي الدلالة). ولنأخذ مثلاً هذا (الإعلان) الوارد على الصفحة

الأخيرة من أحد أعداد مجلة (جذور)[6] التي يصدرها النادي الأدبي بجدة، ويتعلق ببرنامج الخطوط السعودية الذي يحمل اسم (الفرسان). وإذا تركنا هنا تحليل الأبعاد العلامية لما يتضمنه الإعلان من علامات أيقونية وعلامات تشكيلية تمثلت في صورة هذا المفتاح الأبيض المنطلق في أجواء الزرقة السماوية؛ أي المعادل لانطلاق الطائرة، - أقول: إذا تركنا ذلك وركزنا - فقط - على العلامات اللغوية، فإننا نجد في الأعلى؛ أي في أفق اللوحة، عبارة (مفتاحك إلى عالم التميز). وهذه الوضعية التشكيلية لموقع العبارة تعمل - سيميائياً - على حفر دلالتي الرفعة والسمو المحايثين لفكرة (التميز): أي: إذا أردت أن تتميز فاصعد!! ومن الشائق أن هذه العبارة تجسد قمة النص الذي يتشكل أمام الإدراك البصري في صورة هرمية تجعله متآيقناً مع درج الصعود على النحو التالي:

يتيح لك برنامج الفرسان عالماً من المزايا والمكافآت سيجعل من حلك

وترحالك متعة حقيقية تعيشها في كل مرة تسافر فيها كأحد أعضاء الفرسان

وتستخدم فيها خدمات شركائنا حول العالم مثل أشهر الفنادق العالمية وشركات تأجير

السيارات الدولية وبطاقات الفرسان الائتمانية لتكتشف نمط حياة جديد مفعم بالراحة والرفاهية.

ولعل قدراً وجيزاً من التأمل هنا يمكن أن يكشف عن سلسلة من المؤشرات اللغوية التي تستلفت إليها النظر بشدة: فصورة (المفتاح) المكتوب عليها كلمة (الفرسان) بالحرفين العربي واللاتيني باتجاهيهما المتعاكسين؛ أي: أياً كان اتجاهك فالفرسان هو مفتاحك للتميز؛ هذه الصورة تقيم علاقة إسنادية تصبح هي فيها (مبتدأ) أو (خبراً) لعبارة؛ (مفتاحك إلى عالم التميز). ومغزى هذا التجسيد الأيقوني أن (الفرسان) حقيقة واقعية ملموسة، وما عليك إلا اقتناؤه لتكون متميزاً. ثم من هذه الجملة الاسمية تتحول الصياغة إلى حضور الجملة الفعلية التي يقوم فيها (برنامج الفرسان) بدور الفاعل نحوياً، والمنفذ دلالياً، وفي المقابل لا يقوم المخاطب بأي جهد إلا أن (يعيش متعة حقيقية متجددة في عالمين: عالم المزايا (أي العالم المعنوي)،

وعالم المكافآت (أي العالم المادي). ويستثير النص في مخيلة المخاطب فكرة (الرحالة) الذي يكتشف) نمطاً آخر للحياة غير نمطها الذي يعرفه: نمطاً جديداً تكرس صيغتاه التنكيريتان (متعة، وحياة) لذة أبعاده المجهولة المفعمة بمطلق الراحة والرفاهية. إنه نمط يقلب الصورة الذهنية المتوارثة ثقافياً عن مشقة (الحل والترحال). وعلى الرغم من حث الإعلان - باستعمال ضمير المخاطب المفرد - لمخيلة التميز لدى المخاطب، وما تنوي عليه من رغبة الفرادة والامتياز، فإنه - في الوقت نفسه - لا ينسى استراتيجيته[7] - بوصفه إعلاناً في جذب أكبر عدد من المخاطبين. ولذلك فهو يدعو المخاطب ليكتسب هوية العضوية في هذا الكيان الجمعي الذي يشبه أن يكون نادياً للفرسان. وهنا نلاحظ هذه الإزاحة الدالة لكلمة (برنامج) من عبارة (تسافر فيه كأحد أعضاء الفرسان). لقد تحول البرنامج من كيان مصطنع إلى كيان إنساني تجمع أعضاءه هوية مشتركة ينتمون إليها هي هوية (التميز).

والسؤال هنا هو: هل يقرر مثل هذا التنظيم اللغوي للإعلان وجود (لغة إعلانية خاصة) في مقابل (اللغة القياسية)؟ أم أنه يقرر - على حد عبارة عبدالعالي بوطيب - أن «الخطاب الإشهاري [الإعلاني]،... يتميز ببناء محكم خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية»[8]؟

ثالثاً : إن مصطلح (اللغة القياسية) نفسه الذي هو مصطلح جوهري في المقابلة بين (اللغة الأدبية) و(اللغة القياسية) ليس معرفاً بشكل دقيق. وكما لاحظ جيرولامو - بحق - فإن افتراض اللغة القياسية مقابلاً للغة الأدبية ينطوي ضمناً على اعتقاد بأن هذه اللغة محايدة تماماً في كل مظهر من مظاهرها[9]. والواقع يشهد بأنه لا وجود لمثل هذه اللغة المحايدة التي لا لون لها؛ أي اللغة الخالية من الأسلوب/ وكما يقول هاليدي فإنه «ليس ثمة مساحة في اللغة لا يسكن فيها الأسلوب»[10]. ومن ثم فكل استعمال للغة محفوف دائماً بارتباطات وتضمينات عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية... إلخ. أو لنقل: بارتباطات إيديولوجية[11]. ولعل أهم ما يفرضه هذا المبدأ

الصحيح هو ضرورة الربط بين الأسلوب والمغزى الذي ينهض به السياق الخطابي. على أن هذا الربط ليس معناه إقامة تثبيت متواز ودائم بين الطرفين. فالخطاب الأدبي شأنه شأن أي خطاب آخر هو - بالتعريف - ظاهرة ثقافية، ومن ثم فهو ظاهرة متحركة يخضع تفسيرها وتأويلها لما يمكن أن نسميه (الكفاءة الثقافية) للقارئ. وإذا كان هذا القول قد يُرى أن فيه نوعاً من إنزال الأدب من مكانته الرفيعة فإننا نقول إن هذه المكانة نفسها خيار ثقافي ينهض في شكل تراتبية تاريخية متغيرة لأنواع الخطاب. ولعل ذلك ما يفسر لنا التغير الحادث في محتوى الأجناس الأدبية؛ حيث يدخل ضمنها ما كان يعد في فترات سابقة غير منتم إليها. وهذا ما حدث ويحدث في ثقافتنا العربية؛ وما السجال الذي دار حول قصيدة (الشعر الحر) ببعيد، ومثله ما يدور حول (قصيدة النثر)، وكذلك نشير إلى بعض تحولات الموقف الأكاديمي بخصوص محتوى السرديات العربية القديمة مثل: (تكاذيب الأعراب) واستدلالات الغذامي، و(الخبر) واستدلالات شكري عياد، و(جغرافيا الوهم) واستدلالات حسني زينة... إلخ.

رابعاً : إن القول بأن الوظيفة الاتصالية للغة في الأدب تتراجع إلى مرتبة الأهمية الثانوية أمام الاحتلال ما سُمي بـ (طريقة التقديم) أو (التنظيم الشكلي) للمرتبة الأولى هو قول يحتاج إلى قدر من التمحيص المعرفي. فإذا كانت (طريقة التقديم) - أو (التنظيم الشكلي) - تستهدف مغزى، وتؤدي وظيفة في تشكيل إدراك المتلقي لمضمون هذا المغزى فإن هذا المضمون يكون - إذاً - غاية لهذا التنظيم الشكلي؛ أي أنه يكون في المرتبة الأولى، وليس في المرتبة الثانوية. بل إن هذا التنظيم الشكلي نفسه يصبح علامة مضمونية؛ أي أنه يصبح أحد العناصر المشكلة للرسالة. وإذا كان الشعر - عادة - هو ما يعطي مثالاً لإحكام التنظيم الشكلي، فإن هذا التنظيم نفسه ليس مسألة مطلقة ومتعالية على نسبيتها التاريخية، وإنما هو أمر ذو صلة وثيقة بالرسالة الثقافية للنص. وعلى سبيل المثال فإنه لا يمكن إغفال الدلالة الثقافية لطريقة إنشاء القصيدة العربية التقليدية التي تبدأ بوحدة تظل (تنسل) شبيهها

المطابق في مداه الزمني الإيقاعي، أو في حيزه الكتابي. وفي نقطة الوقوف المتكررة (القافية). فالدلالة الثقافية هنا تستدعي آلية التفكير النسبي الذي طغى على اهتمام العربي حيث التذكير بـ (الأصل) الذي (تتناسل) منه (الفروع)، وحيث إن هذه الفروع لا تكتسب شرعيتها إلا بوجود الصلة، أو (وجه الشبه)، أو (المناسبة)، أو (التناسب) بينها وبين الأصل. وهذه الآلية نفسها هي طريقة تفكير العربية في بنائها لذاتها حيث (الاشتقاق) من صيغة (أصل) يولد الصيغ الفروع. ولعل في هذا التفاعل بين مضمون شكل القصيدة ونسيجها الثقافي ما يؤكد مقولة إرنست فيشر بأن «الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي، يحددها السمع أو البصر، وإنما هي – أيضاً – تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع»[12]، أو لنقل بتعبير أدق: إنها نظرة إلي العالم تغذيها الثقافة وتتغذى بها.

ومن ثم يمكن أن نقول إن تركيز النص على خصائصه اللغوية هي وسيلته لتعميق وظيفته الاتصالية، وليس ابتعاداً عن هذه الوظيفة لصالح ما أسماه ياكوبسون بـ (الوظيفة الشعرية). إن هذا التركيز مصمم لجلب استجابات المتلقي نحو الدلالة الإحالية الأعمق لهذه الخصائص اللغوية. وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقول إن في قول المتنبي:

حتامَ نساري النجم في الظلم وما سراه على خف ولا قدم

تنظيماً شكلياً يتمثل في الاتكاء على عمليتين تحويليتين هما: التحول من الخبر إلي الاستفهام، ومن الإثبات إلى النفي – عندما نقول ذلك لا نكون قد استحوذنا على شيء ذي بال في فهم النص، وفي فهم دور هاتين العمليتين في تشكيل مغزاه الذي هو غايته الأولى. لابد من خطوة أخرى للكشف عن مغزى هذا التحول التركيبي. فهاتان العمليتان التحويليتان في النص تكرسان تحول الذات إلى حالة انتفاء اليقين بحضور الوجود الحي والمضيء: فعنصر الإثبات؛ أي عنصر الضوء، يتحول إلى نجم بعيد منعزل وجامد لا يقوم بوظيفته في إزاحة هذه الظلم، أو في مشاركة الذات بشعور ألم السرى.

والاستفهام يكرس نفي اليقين بالمعرفة لتصبح (الظلم) مجازاً تعبيرياً عن الحيرة والتخبط وافتقاد الدليل. ومن ثم يتحول السؤال إلى مساءلة لهذه (المساراة)، أو لهذه (المباراة) غير المتكافئة، التي هي مفروضة على الذات لتساري هذا الكيان المتعالي الذي يسري في رحلته الخاصة المستقلة عن رحلة الذات. إنها مساءلة لمفارقة التقابل بين سيرين في الحياة: سير من يمشي على الأرض: يحس ويشعر فيتألم، وسير من يمضي في عليائه لا يحس ولا يشعر فلا يتألم. وهي المفارقة المتوترة ذاتها التي تتواتر عند المتنبي من مثل قوله:

بئس الليالي سهرت من طربي شوقاً إلى من يبيت يرقدها

وهنا نتذكر كل هؤلاء (النجوم) الذين حاول المتنبي أن يساريهم، وأن يسايرهم مادحاً ومتطلعاً فلم يحصل إلا على (السرى في أرض الألم والظلم). ولعل تلك الهجائية الضمنية لـ (النجم) السياسي كانت من قيم المغزى العميق التي يمكن أن تضاف إلى القيم الأخرى التي رصدها الدكتور حسين الواد[13] في تفسير كثافة التقبل لدى الجمهور القارئ لشعر المتنبي.

خامساً: إن أي استعمال لغوي – حين يتحول إلى (سجل register) معين ضمن ذخيرة السجلات اللغوية في المجتمع – يفضي إلى قيام أنماط من الاختلافات عندما نقابل بينه وبين الاستعمال اللغوي في سجل آخر. وإذا اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إلى النتيجة التي تمخض عنها بحث جون ليهريجر؛ ومؤداها أن المحلل الإعرابي parsing grammar لـ (تقارير الطقس) أثبت أن نحو هذه التقارير ليس – ببساطة – نسقاً فرعياً لقواعد نحو الإنجليزية القياسية؛ حيث إنه يحتوي على قواعد غير قائمة في النحو القياسي[14] – أقول: إذا اقتصرنا على ذلك فإن اعتماد بعض الدارسين على معيار (الاختلاف من الوجهة النحوية) – إن وجد – بين – (اللغة الأدبية) وما يسمونه (الخطاب العادي) يصبح محل نظر؛ حيث يمكن أن نجد لهذه الاختلافات موازيات كثيرة عند المقابلة بين أنواع السجلات اللغوية المختلفة.

سادساً: إن الاعتماد على معيار (شيوع الصور المجازية في الأدب) لا ينهض بدوره – أساساً – لتقبل مقولة (اللغة الأدبية الخاصة). ففضلاً عن أن (المجاز) آلية قارة في إبداعية اللغة، الأمر الذي أدركه كثيرون مثل ابن جني، وماكس موللر، وغيرهما حين قالوا بأن اللغة كلها مجاز، وهذا ما دلل عليه بقوة صاحبا كتاب (استعارات نعيش بها)[15]، وفضلاً عن وجود مظاهر المجاز في سجلات لغوية متعددة أشار إلى بعضها الدكتور أحمد صبرة في بحثه عن (التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية)[16]، أقول: فضلاً عن ذلك كله فإن التحليل الدلالي الذي تم في أنثروبولوجيا الإدراك للمركبات الاستعارية يثبت أن إنتاجها هو من ممكنات الكفاءة الدلالية الإنسانية التي تتيح عمليتي المحو والإحلال بين عناصر المكونات الدلالية لطرفي هذا المركب، وأنه مهما أوغل ابتعاد الدال في هذا المركب عن مرجعيته الإحالية المتواطأ عليها فإنه لا ينبتّ عنها على الأقل في أحد مكوناته الدلالية. وهذا ما عناه البلاغيون العرب بدقة حين قالوا إنك في المجاز «لا تستأنف وضعاً»، وأنك توقعه «على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل». وإذا كان ياكوبسون يرى أن النزعة الاستعارية memtaphoricism تعد أحد المؤثرات التعبيرية الجلية في الشعر فإننا – مع ذلك – نجد قصائد جيدة وهو خلو من هذه النزعة. وهذا ما أشار إليه بوضوح القاضي الجرجاني في (الوساطة). ولقد دللت على ذلك في بحث سابق بعنوان «الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي: أسسها ونقدها»[17].

وعلى ضوء ما سبق نستطيع القول إن هذه التصورات اللسانية التي انبنت على مبدأ التقابل الثنائي لم تتمكن من العثور على خصيصة شكلية نقية وفارقة بين الأدب وغيره من سجلات الممارسة اللغوية. وكان لابد أن يؤدي ذلك إلى مساءلة الأسس النظرية ذاتها التي تقوم عليها النماذج اللسانية.

وفي هذا السياق يبرز أكبر نموذجين لسانيين احتلا المساحة العريضة من القرن الماضي؛ وهما: النموذج الوصفي والنموذج التحويلي. والحقيقة أن

هناك كثيراً من البحوث اللسانية التي قامت بدراسة قضايا لغوية متنوعة في الأدب على ضوء المنهج الوصفي. ولكن انتقاد توجه هذه الدراسات إلى جرد السمات الشكلية للنص الأدبي، ومن ثم انتقاد ضآلة قيمتها التفسيرية الوظيفية، ظل قائماً في الفكر الغربي حتى أوائل التسعينات من القرن الماضي. وهذا ما يعبر عنه بوضوح ديفيد بروجر الذي يتبنى الدعوة إلى ضرورة قيام (اللسانيات الثقافية cultural linguistics) للنهوض بمهمة الربط بين اللسانيات والثقافة[18].

وإذا نظرنا إلى واقع الدراسات اللسانية العربية بهذا الخصوص فإننا نجد أن السمة الغالبة أيضاً هي سيطرة المنهج الوصفي على تلك الدراسات. وذلك ما نجده ماثلاً في سلسلة عناوين متعلقة بأنماط صرفية، أو تركيبية، أو مجالات دلالية، في مدونة نصية لشاعر معين، أو كاتب معين.

ومن المعروف أن المنهج الوصفي في اللسانيات كان ابناً شرعياً للفلسفة الوضعية التي لا تؤمن إلا بما هو قابل للملاحظة والقياس. ولقد أدى ذلك إلى أن أصبح النموذج اللساني الوصفي الشكلي (نسقاً مغلقاً) ليس في حوزته التصور النظري اللازم للتعامل مع انفتاح النسق اللغوي ذاته، ومن ثم انفتاح النسق الأدبي. وعلى هذا فلم يكن أمام النموذج الوصفي الوضعي إلا التعامل مع الاستعمال الأدبي للغة بالطرائق الإجرائية نفسها المتبعة في وصف أي مدونة لغوية أخرى؛ أي التعامل من خلال نبذ متغايري (المعنى) و(السياق)[19]؛ وذلك على أساس أن هذين المتغايرين يعدّان بابا للانزلاق نحو (الذاتية)، ومن ثم فهما ينقضان شرط (الموضوعية). وبطبيعة الحال فلقد كان لسيطرة هذا التوجه الوصفي الشكلي التصنيفي أبعاده الإيديولوجية في الثقافة الغربية؛ وذلك من جهة ارتباطه بهيمنة المفهوم الإمبريقي لـ (العلم) في العلوم الطبيعية، والمفهوم الصوري لـ (العقل) في الفلسفة الغربية. وهذا ما يفيض فيه القول مؤلفا كتاب (استعارات نعيش بها)[20]، وكذلك مؤلفو كتاب (علم الأحياء والإيديولوجيا والطبيعة البشرية) الصادرة ترجمته العربية في سلسلة عالم المعرفة عام 1990م. ومن المؤكد أن استحواذ هذا التوجه الوصفي

على مساحة عريضة من الجهد اللساني العربي، وما قدمه متبنوه من نقد قاس للفكر النحوي العربي القديم بسبب ما أسموه الحضور الضاغط للمعنى، وللتأويل والتقدير العقليين في هذا الفكر، أقول: إن هذا الاستحواذ يحمل بدوره أبعاد الإيديولوجية، وبخاصة فيما يتعلق بتكريس أنساق القولبة في البحث العلمي الإنساني، وفي المناهج التعليمية، والبرامج الاجتماعية، وتعميق الهوة بين الخطاب ووظيفته في السياق الثقافي العام.

أما بالنسبة للنموذج اللساني الثاني؛ أعني النموذج التحويلي التوليدي، فلقد مر - كما هو معروف - بعدة تحولات نظرية. ولقد كانت المفاهيم المبكرة في النموذج التوليدي - (البنية العميقة) و(البنية السطحية) و(قواعد التحويل) - مما تم استثماره تطبيقياً في عدد من الدراسات الأسلوبية. غير أن هذه التطبيقات التي كان أهمها ما وضعه ثورن وأوهمان في نهاية الستينات وأوائل السبعينات سرعان ما فقدت أساسها اللساني النظري مع تحول تشومسكي عن مفهوم (البنية العميقة)، ومع قصره العمليات التحويلية على اثنتين تتعلق أولاهما بتكوين الاستفهام، والثانية بتبئير المركب الاسمي topicalization. ولقد تمت هذه التحولات بتأثير الاستدلالات القوية التي قدمتها نظريات أخرى يهمنا منها هنا الإشارة إلى ثلاث:

1 - ما قدمه منظرو الدلاليات التوليدية الذين أخذوا بمبدأ باسكال الشهير القائل بأن «الكلمات عندما ترتب بشكل مختلف تنتج معاني مختلفة»[21].

2 - تركيز نظرية (الحدث الكلامي) الفلسفية على تلك الفكرة التي صاغها جون سيرك ومؤداها أن المعنى مسألة مرتبطة بسياق المؤسسة حيث لا توجد حقيقة نصية سابقة على التفسير[22]، و«التلفظات في ذاتها لا تعني؛ والدليل على ذلك أن العبارة نفسها عندما تقال في سياقات كلامية مختلفة فإنها تعني أشياء مختلفة»[23].

3 - تركيز الأسلوبيات، واللسانيات الاجتماعية، واللسانيات الأثنوغرافية على

فكرة (القواعد الاستراتيجية strategic rules)؛ ومؤداها أنه في ظروف سياق معين، أو موقف معين، يتم اختيار أشكال لغوية معينة دون غيرها، أو تعد أكثر دقة من غيرها[24].

وهذه الاستدلالات تنقض فكرة التحويليين حول إمكان الترادف في المعنى المنطقي بين جمل متغايرة في أبنيتها السطحية؛ أي متغايرة أسلوبياً. ولعل في هذا ما يدفع المغرمين بـ (المرجعيات المستعارة) – على حد مصطلح عبدالله إبراهيم[25] – إلى رد الاعتبار لنظرية المبرد التي ترد في كتب التراث[26] عندما واجه فهم الفيلسوف الكندي الذي يشبه فهم التحويليين عندما قال إنه يجد في كلام العرب حشواً حيث المعنى الواحد في قولهم: (عبدالله قائم، وإن عبدالله قائم، وإن عبدالله لقائم)؛ فقال له المبرد رابطاً بين العبارة وحدثها الكلامي: «بل المعاني مختلفة؛ فقولهم (عبدالله قائم) إخبار عن قيامه، وقولهم (إن عبدالله قائم) جواب عن سؤال سائل، وقولهم (إن عبدالله لقائم) جواب عن إنكار منكر قيامه».

وعلى أية حال فإن أهم ما يسم النموذج اللساني التوليدي في تحولاته جميعاً هو أنه نموذج غير سياقي؛ بمعنى أن سعيه الأساس هو في اتجاه تحديد طبيعة «الملكة اللغوية البشرية» التي هي مكون نوعي بيولوجي تصدر عن مبادئه الأساسية كل اللغات الإنسانية. وهكذا فإن النموذج التوليدي أكثر إمعاناً في صوريته الشكلية؛ حيث إنه يضع فوق تجريدية (اللغة) عند دو سوسير تجريدية أعلى هي (الملكة اللغوية)؛ وبدلاً من أن يكون (الاستعمال الكلامي، أو الأدائي) في المرتبة الثانية، فإنه يصبح في المرتبة الثالثة. وبطبيعة الحال فإن هذا التوجه لا يقترب من منطقة التعامل مع الخطابات الأدبية إلا على سبيل الاستعارة التي راودت بعض نقاد الأدب – مثل جوناثان كوللر – في القول بأن موضوع النظرية الأدبية هو (الكفاءة الأدبية).

على أن الثلث الأخير من القرن الماضي شهد جملة من التطورات في الاتجاهات اللسانية باتت تعد بفتح إمكانات التقارب بين دراسات اللغة

والثقافة، ومن ثم بين اللسانيات والخطابات الأدبية، وذلك مثل: اللسانيات الوظيفية، واللسانيات الاجتماعية، والتداوليات، وتحليل الخطاب، واللسانيات السيميائية، واللسانيات الثقافية. ولعل الأساس النظري الجامع بين هذه الاتجاهات - على تنوع مناهجها - هو النظر إلى الخطابات الأدبية بوصفها أنساقاً مفتوحة في تكوينها وفي تأويلها. على أنه يلاحظ هنا أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات اللسانية كان يسعى إلى إقامة نموذج لساني تفسيري شمولي موحد لما يسمى بـ (الخطاب الأدبي) بصيغة الإفراد. وأعتقد أن ذلك الرهان العلمي يمثل أثراً باقياً من آثار مفهوم (العلم) في الفلسفة التجريبية؛ وهو المفهوم الذي يتجسد مثله الأعلى في (تعميمية المبدأ المفسر لكل عناصر الظاهرة المدروسة). ولأن ظاهرة (اللغة) - بطبيعتها ظاهرة قائمة على التعدد البنيوي والوظيفي؛ أي على ما يسميه فوكو (تضاعف البنى اللغوية)، فإن ناتج استعمالاتها الأدبية لم يكن ليؤدي إلى كيان أحادي متجانس. ومن ثم فإن المدخل التفسيري الشمولي، والإجراء المنهجي، الذي تبناه كل اتجاه من هذه الاتجاهات كان يصطدم دائماً بكفاءته النافذة في تفسير اللغة في خطاب أدبي، وبتراجع هذه الكفاءة في تفسير اللغة في خطاب أدبي آخر. ولعل هذه النتيجة تقودنا إلى القول بأن اللسانيات بحاجة إلى مدخل منهجي وتفسيري تعددي للخطابات الأدبية. فالخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على التفعيل العلامي التزامني لكل عناصر تكوينه اللغوي، كما في الشعر. وهذان يختلفان عن الخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على علامية التفاعل بين ما هو لغوي وحركي وأيقوني، كما في المسرح.

على أن مثل هذه التعددية المنهجية، والإجرائية التي نطالب بها النظرية اللسانية في معالجتها للخطابات الأدبية قد تبدو خطراً منذراً بالوقوع في النسبية المفرطة؛ الأمر الذي يتهدد اللسانيات ذاتها بوصفها مشروعاً علمياً. وهنا نقول إن (العلم) يكتسب مشروعيته من طبيعة الظاهرة التي يتصدى لتفسيرها. وفي هذا السياق فإن على اللسانيات بوصفها علماً إنسانياً - أن تكف عن غواية محاكاة العلوم الطبيعية. فاللغة ليست (شيئاً)

مادياً إلا عند أدنى مستوياتها؛ وهو المستوى الفيزيائي للملفوظ. وهذا - بحد ذاته - لا يحقق هوية اللغة إلا إذا تحول إلى كيفية دلالية «يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» كما قال ابن جني رحمه الله.

الهوامش

1) أصل هذه المقالة محاضرة في الحلقة النقاشية لقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود في 2004/10/3م.

2) Kress, Gunthr & Hodge, Robert: Language As ideeology. 1979, Routledge & kegan Paul. Ltd. London.

3) انظر مثلاً ما ورد في مقدمة:

Ching, Marvin et al (eds.): 1980: Linguistic perspective On Literature. P. 8. Routledge & Kegan Paul. London.

وانظر كذلك:

Henkel, Jaqueline M., 1996: The Language Of Criticism: Linguistic Models and Literary Theory. Ithaca and London.

4) قدمت في دراسة سابقة مبررات ترجمة مصطلح poetics بـ (الشعريات) انظر: د. محيي الدين محسب: النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة المنيا - المجلد 15 - يناير 1997م.

5) انظر:

Chatman, S., (ed.) 1971, p. 368: Literary Style: A Symposium. Oxford University press.

6) جذور. العدد 15 - ديسمبر 2003م - النادي الأدبي الثقافي بجدة.

7) البنية العميقة لكل إعلان هي - كما يقول إيمانويل فريس، وبرنار موراليس، صاحبا كتاب: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب (ترجمة د. لطيف زيتوني. عالم المعرفة - الكويت - العدد 300 عام 2004) - «كل الناس يستخدمون هذا المنتج، تعالوا جميعاً لتكونوا جزءاً من هذه النخبة المحدودة» ص 164 وهي - كما هو واضح بنية متناقضة لجمعها بين مفهومي (كل الناس) و(النخبة المحدودة). وبطبيعة الحال فإن الإعلانات تسلك في أبنيتها السطحية وسائل مختلفة لإخفاء هذا التناقض.

8) عبدالعالي بوطيب: آليات الخطاب الإشهاري. ص 312. مجلة (علامات) المجلد 13 - الجزء 49 - النادي الأدبي الثقافي بجدة.

9) Di Girolamo, C., 1981, p. 18: A Critical Theory Of Literature. The University of Wisconsin Press.

10) Halliday, M.A.K., "Linguistic Function and Literary Style" in: Chatman, S., (ed), 1971, Literary Style. p. 334. Oxford Univ. Press.

11) انظر:

Kress, G. & Hode, R., op cit., p. 6.

12) إرنست فيشر: ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم ط 2 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1986م.

13) د. حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: تلقي القدماء لشعره. دار الغرب الإسلامي. ط 2 - بيروت 2004.

14) Lehrberger, J.,: Automatic Translation and Concept of Sublanguage" pp. 81-106. in Semantic Domains. Walter de Gruyter. Berlin.

15) Lakoff, George & Johnson, Mark, 1980: Metaphors We Live By. The University of Chicago press, Chicago and London.

16)

17) د. محيي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي: أسسها ونقدها. ص 51 إصدار نادي القصيم الأدبي في بريدة - 1418هـ.

18) Brogger, F. Chr., 1992: Culture, Language, Text, P. 49. Scandivian University Press. حيث يعرف مصطلح (اللسانيات الثقافية) بقوله إنه «دراسة الطرق التي تكون فيها أماط المزاعم والقيم المهيمنة نتاجاً لاستعمالات لغوية معينة والعكس صحيح».

19) للمزيد من التفاصيل انظر: د. محيي الدين محسب: انفتاح النسق اللساني. دار فرحة للنشر والتوزيع - مصر - 2004م - ص 116 وما بعدها.

20) انظر الفصل الذي عقده المؤلفان تحت عنوان (أسطورة الموضوعية في الفلسفة واللسانيات الغربية): Lakoff, G. & Johnson, M. op. cit. p. 195f.

21) انظر:

Ching, marvin et al (eds.): 1980: Linguistic Perspectives On Literature. o. 28, Routledge & Kegan paul. London.

22) للمزيد من التفصيل انظر:

Henkel, jacquline M., 1996: the language Of criticis,: Linguistic models and Literary Theory. Ithaca and London. pp. 71, 95-124.

23) Ibid. p. 119.

24) انظر:

Bartsch, Renate, 1987: Norms of Language. P. 163, Longman.

25) د. عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. (2004م) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت.

26) انظر مثلاً: فخر الدين الرازي: مفاتيح الغيب 127/1 – دار الفكر – بيروت.

❖ ❖ ❖

حداثة الخطاب النقدي

في مرجعيات عبدالله الغذامي

حفناوي بعلي

مقاربة أولية:

يمثل الناقد السعودي «عبدالله محمد الغذامي» ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته، التي تزيد عن عشرة مؤلفات:

1 - الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية.

2 - تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.

3 - الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.

4 - الموقف من الحداثة.

5 - الكتابة ضد الكتابة.

6 - ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.

7 - القصيدة والنص المضاد.

8 - رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي.

9 - المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبه والمختلف.

10 - المرأة واللغة.

11 - ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد.

12 - حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب.

13 – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

14 – النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

تثير كتابات الغذامي أسئلة عديدة، حول أخلاقيات النقد والقراءة، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب، كما يقدم نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يتركز عليها النقد العربي المعاصر، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم، ترتبط بالإيديولوجية السياسية الداعية إليها.

والدكتور عبدالله الغذامي، كغيره من النقاد المحدثين، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنيويين أم تشريحيين أم تفويضيين، لا يتكلمون عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه، من حيث دلالته وإيحائه.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة لرؤية موحدة بقيمتها من أصوات مختلفة لم تقصد أصلاً.

ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعاً، ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح، لأن للنقد طقسيته ورموزه، ولذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريحي عن النص، لإقامة نص مركب جديد، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للناقد، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر. ولكن كثيراً من البنيويين في دراستهم يهدفون إلى وضع الشعر في خدمة النقد. وهي مغامرة مشروعة، وما يعزينا هو من أن النقد كنص مبدع، يصبح مشروعاً للقتل بدوره. وما نعتقد أن البنيويين يبشرون بنظرية يتهربون من تطبيقه، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما، وانتقلوا إلى إبداع النقد فلابد من أن يمارس عليهم الإجراء –، لمن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها.

وما يهم هو أن يتمتع الناقد ببصيرة ثاقبة ومقدرة على الدخول إلى النص وعالمه. وتفوق النقد الحديث من حيث وفرة المناهج وكثرة

الأساليب، لا يعني أنهم بزوا القدماء بنفاذ البصيرة إلى هذا الإرث العريق، الذي أولاه الغذامي أهمية بالغة في نقده وتنظيره[1].

الغذامي.. ومرجعيات الحداثة:

إن استقراء لأول إنجاز نقدي للغذامي مثلاً في «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الترشيحية»، الذي يعد بلا شك نتاج تفاعله مع طروحات الفكر النقدي البنيوي، يبين مدى امتثال واستجابة الغذامي لهذا الفكر، فالمؤلف يعلن عن قطيعة مع النقد العربي - التراث النقدي العربي- من جهة أخرى وقطيعة أخرى مع المناهج السياقية من جانب آخر، فهو بذلك يحول النظر إلى نظام النص وبنيته، ويفضح انبهاره بالطرح البنيوي الغربي، يقول الغذامي: «ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله.. كي لا أجتر أعشاب الأمس، فوجدت منهجي ووجدت نفسي»[2].

هذا هو الغذامي الذي يخشى على نفسه اجترار الطرح النقدي التقليدي، ويهتدي دون كبير عناء إلى باب النجاة، ويجد المنفذ الذي يخرجه من دائرة اللوم المصطرع. وخير وسيلة في نظره لدراسة حركة النص الأدبي، وسبيل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يجسدها «جاكبسون». ويسترسل في تبسيط عناصر النظرية التواصلية التي أرسى دعائمها جاكبسون، وما تنتجه من وظائف في انبهار وإعجاب شديدين، مردفاً كل ذلك بجملة مصطلحات ومفاهيم مثل الشفرة، السياق وغير ذلك.

ويتجلى موقف الناقد في اقتراحه لثلاثة مداخل لمقاربة مفهوم الحداثة، والتي بواسطتها نتجاوز مأزق التحديث، وهذه المداخل هي:

- الإجماع على ضرورة الاستفادة من الموروث الثقافي باعتباره قوة لا شعورية.

- وجود ثوابت وسمات جوهرية لا يمكن نكرانها، ولا يمكن صرفها، لأن ذلك تبديل وصرف، بل مخ لهذا التراث. ويقدم الغذامي مثالاً على هذه الثوابت مثل/ الفصحى في الشعر، وقيم الشعر الدلالية كالطلل، ونمطية القصيدة أو هندستها.

- التعامل مع هذه الثوابت في ضوء المتغيرات الراهنة، بشرط أن يسير الثابت إلى جانب المتغير[3].

إن وعي الناقد الغذامي وموقفه من هذه المسألة، يفسره أكثر الجهد الطيب الذي جسده مشروعه النقدي الساعي إلى ربط الماضي بالحاضر، بل استنطاق هذا الماضي في ضوء معطيات الحاضر، والذي ينصب حول مساءلة نصوص شعرية عربية، لها خصائصها، وفق آليات مناهج النقد الأدبي الألسني الحديث، قصد اكتشاف أسرارها وتعرية مكمن الجمال فيها، وإيجاد مبررات لهذا الجمال، فقد استفاد الناقد من منجزات الفكر اللساني فيسبر أغوار النصوص، التي توزعت على الشكل التالي:

- نصوص شعرية تراثية، تمتد إلى العصر العباسي.

- نصوص نثرية تمثلها «المقامة»، وبعض طرائف الحكي العربي.

- نصوص شعرية معاصرة: للشاعر حمزة شحاتة (الخطيئة والتكفير)، ونص لأبي القاسم الشابي (تشريح النص).

- نصوص شعرية معاصرة، تعتمد إيقاع قصيدة التفعيلة، مثال: غازي القصيبي، وحسين سرحان.

إن هذا المسار الفني، الذي يمتد قرابة عشر السنوات، هو دليل قاطع على رؤية الناقد المعتدلة، والتي يسعى من خلالها إلى اختبار

النظريات اللسانية، حال مواجهة النصوص الإبداعية العربية. يشير الغذامي بهذا الصدد إلى أن النص هو محور الأدب الذي هو «فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[4].

يمتد مشروع الغذامي النقدي من (1985-1988)؛ يمثل التاريخ الأول ظهور مؤلف الخطيئة والتكفير إلى الوجود. أما الثاني فهو تاريخ صدور مؤلف «ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة». وبدورها هذه المرحلة تنقسم إلى مراحل:

- مرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (1985-1991)، وفيها ينهض مشروع الغذامي، متكأ على أرضية لسانية محضة، تستمد مفاهيمها من طروحات الفكر الغربي.

- مرحلة النقد الثقافي: وتمتد من (1991-2000)؛ وفيها تطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى، فيبرز النقد الثقافي في مقابل النقد اللساني، وهو نقد يسعى إلى الإلمام بشروط ميلاد النصوص، وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية، لأن النص يلد من رحم الثقافة والوعي به، ومن ثم يدخل القارئ الناقد في حوار خلاق مع النص، يكشفه ويتحول ذلك القارئ إلى منتج ثان، وتصبح عملية الكتابة هي السبيل الأوحد، لفهم الكتابة نفسها فتمحى الفوارق بين نص الكتابة ونص القراءة، بل إن الكتابة نفسها فعل مضاد لكتابة أيضاً، فاكتشاف النص يتوقف على قدرة الناقد على الكتابة وممارسة الطقس نفسه.

إن حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي عبدالله الغذامي خلاق. فقد تمثل الغذامي أعمال بارت فأحسن توظيفها، لدعم ما يطرحه منذ أن كتبه وحتى يومنا هذا. لقد كان «لذة النص» أول الكتب التي

اقتبس الغذامي من ترجمتها وصل في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة، وذلك في أول كتبه «الخطيئة والتكفير».

ويذهب في هذا السياق إلى أن «العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس»(5).

إن استخدام نص بارت أو «تلقيه» يتم عند الغذامي ضمن ما يسمى استراتيجية الاقتباس أو «صنعة الاقتباس». ويتحدث الغذامي عن تلك الاستراتيجية، فيقول: «هذه بعض أفكار بارت حول النص الأدبي أفردها هنا بحديث يخصها.. وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عن بارت.. وأعرض هنا ما هو صلة برسالة الكتاب، وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة»(6).

إن في كتاب «الخطيئة والتكفير» كثيراً من الاقتباسات والمفاهيم، التي أدخلها الغذامي في المجال العربي في ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات، التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة. ويضع الغذامي كتاب «لذة النص» إلى جانب كتاب «رولان بارت» بقلم «رولان بارت» 1975. وكتاب «خطاب عاشق» 1977، ويقول هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كيل) وكتابها(7).

ويشير الغذامي إلى علاقة بارت بالفكر العربي، ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض

المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبعد معانيها من مثل «جسد»، وهي إشارة أطريت بارت وانتشى بها في كتابه «لذة النص».

إن وقفة الغذامي عند رولان بارت كانت وقفة تمثل وتعريب، وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى، ولكنها تصلح لتكون لها مرجعية في السياق الجديد، ويمكن استخدامها انطلاقاً من هذه المرجعية الجديدة[8].

إن اختيار عبدالله الغذامي عنوان «الخطيئة والتكفير، يلخص به التطور من البنيوية إلى التشريحية، ليعرض لنا أفكار دريدا من خلال «مفهوم الأثر» من الأعمال المبكرة 1985، التي تناولت التفكيك في العربية من منظور النقد الأدبي، وقد آثر الغذامي ترجمة مصطلح Deconstruction بالتشريحية، وهي تسمية خاصة به، لم يستعملها سواه في الدلالة على التفكيك. يقول احترت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحداً من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض، والفك)، ولكن وجدتهما يتحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت له بكلمات مثل (التحليلية)، واستقر رأيي أخيراً على (كلمة التشريحية، أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كما يتفاعل مع النص»[9].

والجدير بالملاحظة هنا، أن ترجمة الغذامي يشوبها شيء من الارتباك وعدم الوضوح في الرؤية، وذلك من خلال مزواجة المصطلحين (الترشيح والتفكيك) في مواطن كثيرة، وكأن المصطلح مازال ضبابياً غير واضح الدلالة لديه، خاصة على مستوى استثماره في حقل النقد، أي في قراءة النصوص.

وأهم ما يتوقف عنده الغذامي هو مفهوم «الأثر»، وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدي، أنه مفهوم يعطي هذه

القواعد قيمة مبدئية، والأثر هو القيمة الجمالية التي تسعى وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب، وهي عند الغذامي أقرب إلى «سحر البيان»[10].

يختزل الغذامي حديثه عن المنهج التفكيكي في تبيان طبيعة عمل النحوية أو علم الكتابة، وهو عنوان كتاب «جاك دريدا»، الذي أصدره عام 1967، وهي ترادف الخطية أو النص المكتوب، ويجعل دريدا علم الكتابة مكان السيميولوجيا. ويركز الغذامي على كيفية اشتغال الكتابة النحوية، ويجعلها نقيض النطق بل هي تتجاوزه لتلغيه وتدمر مكانه وتحل محله. وفي لفتة ذكية يشير الغذامي إلى أن فكرة النحوية، تذكرنا بنظرية النظم الجرجانية، التي تعطي الأولوية لبلاغة الجملة وإحكام ارتباط أجزائها.

ما يؤخذ على الغذامي في تعامله مع النظرية البنيوية بطروحاتها اللسانية، هو أنه أغفل أبعادها الإيديولوجية والفلسفية، ولم يشر إلى تلك المنابت الفكرية التي نشأت في أحضانها البنيوية.

لقد حاول الغذامي أن يتفرد في نقل المصطلح «الشعرية»، فقدم اجتهاداً وجد في تبريره ومحاولة تعميمه فاقترح «الشاعرية». يقول: «نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً، يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في العربي مقام «البوطيقا» في نفس الغربي. ذلك أنه قد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية.

وقد اعتمد الغذامي في مفهومه للشاعرية على جاكبسون، وتحديداً في مفهومه عن الوظيفة الشعرية، التي تتشكل من ارتداد المرسلة الأدبية على نفسها، لتشرك القارئ في عملية إعادة صياغتها وتفسيرها، فيصبح النص جدلية طرفها المبدع والمرسل إليه - المتلقي -

ونسجل هنا ألمعية الناقد في ربط نظرية التواصل عند جاكبسون بنظرية مماثلة للفعل الكلامي في تراثنا النقدي كما عند حازم القرطاجي(**). الخطيئة[11].

إن الجامع بين الشعريات المختلفة والمشترك بينها، هو تركيزها على النص الأدبي ذي الخاصية اللسانية، وهذا ما يأخذه الغذامي في الاعتبار، إذ يؤكد على أهمية اللغة، فهي لب التجربة الأدبية وهي حقيقتها، وأن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً، يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف.

يقدم الغذامي نقداً لترجمة عبدالسلام المسدي لمصطلح «سيميولوجيا» بعلم العلامات، مشيراً إلى أن الترجمة سليمة لا اعتراض عليها، غير أن الأمر يعسر حال النسبة.

يستقي الغذامي رؤاه النقدية من منجزات الفكر اللساني الغربي؛ إذ تشكل المادة المعرفية المبثوثة في ثنايا مؤلفاته النقدية تجميعاً، لمختلف الطروحات والأبحاث اللسانية الغربية في حقل اللغة، وقد الناقد إلى ما حققته تلك الأبحاث يعد نقلة نوعية في مجال الدرس اللغوي. وقد وجد ضالته في النهل منها، بل وتمثلها لأنه لا مجال للخوض في التنظير الأدبي الذي لا طائل منه.

المرأة.. اللغة.. النقد:

لقد فتحت دراساته ما لم تفتحه الكثير من الدراسات التقليدية. وأتت بأسئلة مثيرة، وأجوبة مثيرة، حتى أصبحت بالمغامرة الفكرية أشبه منها بالمقاربة النقدية. ولعل هذا هو ما يغفر لها أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد، والأجوبة كانت أجوبة الناقد. فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره.

يختار الناقد في كتابه «الكتابة ضد الكتابة» موضوعاً غاية في الأهمية، هو موضوع «المرأة الفعل الشعري المعاصر»، ويختار نماذجه الشعرية من مجتمعه «المملكه العربية السعودية»، لا من مجتمعه العربي الكبير، ثم هو يندرج في اختيار النماذج ما يخدم هدفه أو النقطة الأبعد، التي يريد أن يصل إليها وأن يوصلها. ومن هذا الاختيار والتدرج يمكننا أن نتلمس الخطاب المسكوت عنه في دراسة الغذامي .

يمكننا أن نلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة، قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية، فهي (المرأة الموت في نص «حسين سرحان» التقليدي)، وهي «المرأة في/ الحياة» في نص غازي القصيبي الرومانسي، حيث المرأة حاضرة لا غائبة. ولكن حضور المرأة عند القصيبي حضوراً أنثوياً خالصاً، إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده، الذي حل محل (القمر)، واعتلى صورة الحدث، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ثم هي المرأة/ الفعل لدى الشاعر الحديث: المرأة النموذج، التي تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها.

إن الناقد الغذامي يأخذ بموت المؤلف، ويستقرئ النص، إذ نجد فعلاً الغذامي صاحب قضية نقدية، يجتهد كثيراً في سبيلها، وذلك ما يظهر جلياً في هذه الدراسة، التي قدمت الناقد في بعده الأسمى مع المرأة، ومع الإبداع، ومع الإنسان في أجمل صوره الحرة الفاعلة. وهو في كل ذلك مع الوطن كما نشتهيه عالياً فاعلا[12].

لقد ظل الرجل يتأمل هذه المرأة، التي هي جزء منه من أجل فهمها، فوقع في خلط لا مخرج منه وحيرة مؤرقة، فطوى صفحة التأمل معلناً أن المرأة لم تخلق لنفهمها، وإنما خلقت لنحبها ونروضها ونبعدها، عن كل ما قد يزيد في غموضها، وقوتها الكامنة فيها كمون النار في الكبريت،

ويعلق الغذامي على ذلك بقوله: «هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل قلعة (المذكر السالم)، أما الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري (السالم)..»[15].

لا شك أن ما أوردناه في مكنته الحد من تعميم ما أورده الغذامي من آراء وتحليلات في كتابه «المرأة واللغة»، وهي معطيات لو تم استثمارها بشكل واسع لأمكن الخروج في نهاية التحليل باتجاهين في التعامل مع اللغة؛ الأول يذكرها والثاني يؤنثها، ولربما انتهينا إلى أن ميل بعض الناس إلى التذكير هدفه بالدرجة الاقتصاد في استعمال الحروف، لأن التحدث بالمؤنث يقتضي إضافة حروف أخرى كتاء التأنيث في العربية مثلاً، وهو ما نجده حاضراً في اللغات الأجنبية.

لقد ركز الغذامي على «القلم» الذي هو أداة الكتابة تركيزاً كبيراً، ورآه رمزاً من رموز الذكورة ارتبط بالرجل، فكان من حقه وحده أن يكتب، بينما النساء صدع أبو العلاء المعري في وجوههن «خلوا كتابة وقراءة»، ورأى خير الدين بن الثناء أن «الإصابة في منع النساء من الكتابة». لكننا على الرغم من هذه الأقوال، وعلى ما ذهب إليه الغذامي، نحسب أن الأنثى لا محيد عنها لانبجاس الكتابة، وقد ظلمت دائماً حاضرة كرمز، كما حضر الرجل هو الآخر بوصفه رمزاً ممثلاً في أداة الكتابة (القلم). فما رمز الأنثى يا ترى؟

إن الغذامي أشار إلى القلم وركز عليه وربطه وحده بالكتابة، لكن القلم الذي تحدث عنه، ليس ذلك القلم الذي ارتبط بالكتابة في عصر أبي العلاء وأبي الثناء والجاحظ، بل هو قلم قائم بذاته مستقل عن غيره، وهو قلم الحبر الجاف الذي لم يعرف إلا في عصرنا هذا، والذي لا شك أن الغذامي لم يستحضر في ذهنه سواه. أما القلم الذي ساد في عصر أولئك وغيرهم، فلم يكن مذكراً صرفاً، بل كان دائماً في حاجة إلى أنثى، ورمزها ما هو إلا الدواة التي تمده بالحبر.

النقد الثقافي.. تجربة فكرية رائدة:

يمثل كتاب الغذامي «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية، ونقداً للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى «النقد الثقافي»، وهو منهج في النقد يرتكز على رأي يرى أنه ينبغي على الدراسة الأدبية، ألا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلى معالجة التاريخ والدراسات الاجتماعية والفلسفية، لأن كلاً منها ينعكس في المصنفات الأدبية.

والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلاً أن تتجاهل كتابات الأدباء، لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية، تبعاً لمدى قربها من الخطاب الثقافي الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون، وبالتالي تعتبر مصدراً للتعرف على فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضاً بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية، التي تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي[16].

والكتاب ينبهنا إلى قضية شديدة الأهمية، وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي، يركز على الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدى القصور في هذه الممارسات النقدية، من حيث الموضوع والمنهج؛ فمن حيث الموضوع فإن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتيه لافتة من الدراسة، وتعبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة، مثل الظواهر الحياتية المنتشرة، كالأغاني والدراما البصرية، وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة، مثل الإنترنيت، مما جعل النقد يقتصر على ما

تتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يحفل بنصوص عديدة يقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداداً لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين ما يكتبه الناقد بالثقافة، التي ينتمي إليها الكتاب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع بها الكاتب بالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن[17].

ويبقى الكتاب «النقد الثقافي» دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقتصر تعاملها مع النصوص والجمل والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في 1997. ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبدالله الغذامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية

المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبة النسقية إلى أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد ساهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونه وغير مدونه في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع[18].

ولم يكتف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، وتعتبر الكتاب بمنزلة درس ذظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلاً لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقاً، يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف نقداً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تنطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم «الفحولة» ويكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلاً منهما يجعل من ذاته المطلقة

تتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يحفل بنصوص عديدة يقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداداً لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين ما يكتبه الناقد بالثقافة، التي ينتمي إليها الكتاب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع بها الكاتب بالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن[17].

ويبقى الكتاب «النقد الثقافي» دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقتصر تعاملها مع النصوص والجمل والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في 1997. ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبدالله الغذامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية

المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبة النسقية إلى أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد ساهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونه وغير مدونه في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع[18].

ولم يكتف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، وتعتبر الكتاب بمنزلة درس ذظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلاً لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقاً، يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف نقداً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تنطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم «الفحولة»، ويكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلاً منهما يجعل من ذاته المطلقة

مرجعاً رئيسياً في تكريس إيديولوجية الذات، ويدفع المؤلف تفسيره إلى درجة أبعد، ويرى أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي؛ مثل وود الطاغية السياسي، قد ترجع إلى سيادة هذه الأنساق الثقافية، التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله على الأبعاد الجمالية، دون أن يتطرق إلى الأنساق الثقافية، التي تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية. ويبين المؤلف، أن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي، التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي، والدليل على ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف، لمن أعمالها الشعرية لا تؤدي إلى نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي[19].

وإذا كان المؤلف قد اقتصر هنا على بعض النصوص الشعرية، التي تعتمد في تقديم رؤيتها على الخطاب الجمالي والبلاغي، فإنه قد وعدنا بتحليل النصوص الفكرية المعاصرة، التي تعتمد على العقلانية في تقديم رؤيتها للواقع العربي، ويكشف لنا عن الأنساق الثقافية التي تعبر عنها وذلك في دراسات قادمة، وهذا يعني أن عبدالله الغذامي قد طور من مهمة النقد الأدبي، ليجعل منه مفكراً اجتماعياً عن طريق ما يسميه بالنقد المدني، الذي يجعل من الدراسات الأدبية مجالاً لكشف الذات العربية، وتحليلاً للخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر العربي المعاصر، ومن هنا تنبع أهمية الكتاب[20].

يقدم لنا الكتاب تاريخاً لمصطلح «النقد الثقافي» في الفكر الغربي وأدبياته، وكيف بدأت الدراسات الثقافية بالتحليل الاجتماعي للظواهر الثقافية، ثم تطورت إلى نقد الثقافات الاستهلاكية والمسيطرة على الجماهير، بفعل تطورات أدوات الاتصال والإعلام وقدرتها على الهيمنة على البشر، وإعادة صياغة وعيهم عن العالم. يستعرض المؤلف آراء

المفكرين الذين أسهموا في بناء نظرية النقد الثقافي، مثل مدرسة فرانكفورت ودورها في نقد الثقافة السائدة، من خلال تحليل الظواهر الثقافية المختلفة، مثل التلفزيون وأثره، وقد بين المؤلف أن النصوص الشعرية والأدبية لها طابع محدود في التأثير على المجتمع، بالقياس للوسائل الأخرى في العصر الراهن.

وقد تطور النقد الثقافي من نقد ثقافي إلى نقد المؤسسات التي تساهم في إنتاج الثقافة. كما كشف النقد الثقافي عن التعددية، التي تنشأ داخل المجتمع الواحد، نتيجة لتعدد الأنساق الثقافية التي تمثلها النصوص المتداخلة في نص الحياة اليومية، فتجد على سبيل المثال «ثقافة التلفزيون» في مقابل ثقافة الكتاب المقروء، وهناك ثقافات أخرى تتعدد بتعدد وسائل الاتصال داخل المجتمع الواحد.

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبي، ليصبح الناقد المدني الذي يرى في النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيراً عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي، وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية. وهنا يتحول الناقد إلى مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولديه آمال في تجاوز المجتمع لعثراته[21].

يقدم لنا الغذامي في كتابه النظرية والمنهج الخاص بالنقد الثقافي، فيبين أن مفهوم النسق الثقافي، يعني إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي، بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق، وهذا يأتي بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة في النسق الثقافي، من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية، وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص، وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية، والطابع المضمر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيري، كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم

هذه الحيل هي الحيلة الجمالية، التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فنياً[22].

يقوم الغذامي بتحليل نظرية النقد الثقافي متوسلاً بالتطبيق الإجرائي، فيقدم النسق الناسخ واختراع الفحل، ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حسابه، ويعمل على إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلى تواري الخطاب الحر أو الخطاب العاقل، وبروز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر وتمجيد العقل الذاتي.

ويقدم الغذامي نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يرتكز عليها النقد العربي المعاصر، مثل أدبية الأدب والجمالية، ويكشف عن الخطاب النقدي في المشهد الثقافي العربي، ويبين أن إغفالها للنسق الثقافي الذي يعبر عنه النص، يؤدي إلى نوع من العمى النقدي، ويجعل من النقد تبريراً للنص، وليس تحليلاً له.

ويشرح الغذامي أسباب أزمة النقد العربي، ويرجعها إلى سيطرة مفاهيم بعينها، ترتبط بالإيديولوجية السياسية التي تدعو إليها، ويريد الناقد أن يربط النقد بالحياة، على نحو ما فعل «إدوارد سعيد» في كتاباته النقدية، التي لا تفصل بين النص والنسق الثقافي، وهو بذلك يريد للنقد أن يكون له دوره السياسي والاجتماعي، وتكون له مساهماته الجادة والعميقة في الفكر العربي المعاصر.

إن تحليل عبدالله الغذامي للنقد ودوره، يجعل من الدراسة الأدبية أداة أكثر أهمية من ذي قبل، لأنها ستكون أداة للنقد السياسي والاجتماعي للمشروعات التي تقدمها النخبة المثقفة.

صفوة القول.. تقييم عام:

يقوم الغذامي في باكورة أعماله النقدية «الخطيئة والتكفير»

برصف النظريات الغربية، المنبثقة من اللسانيات ويجهد نفسه بطريقة مدهشة في صياغتها بأسلوب فضفاض، لا يلتزم الصرامة العلمية التي هي خاصية النقد اللساني، بل ينزع أسلوبه منزعاً فنياً شاعرياً، فضلاً على أنه يسعى إلى تركيب جملة من المقولات المتباينة، فمنها ما هو بنيوي، وما هو سيميائي، وما هو تفكيكي.

يطمح الغذامي إلى تقديم قراءة مختلفة، مبرراً عرضه لمدارس النقد اللساني، على أنها تساعد على قراءة الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور.

لقد أعلن الغذامي صراحة اعتناقه للنهج التشريحي، فهو في رأيه أجمل ما قدم العصر، غير أنه يميل إلى تشريحية «رولان بارت»، التي تقوم على جدلية هدم النص، ثم إعادة بنائه على عكس تشريحية «دريدا»، التي تهدف إلى نقض منطق العمل المدروس، من خلال إحداث الشرخ في نصوصه، معللاً ذلك أن دريدا اتجه نحو فكر الفلاسفة من أفلاطون فأرسطو، وصولاً إلى هيجل وهيدجر وهوسرل، قصد استجلاء التناقض الحاصل بين نصوصهم وفكرهم، ومنه اتهم فكرهم والفكر الغربي بعامة بالمركزية والتمحور حول العقل.

تعد كتابات الغذامي التي جاءت بعد «الخطيئة والتكفير» شروحاً واستتباعات لجمل ما ورد في الخطيئة والتكفير نفسه، من مفاهيم ونظريات، غير أن سمة النضج أكثر تبدو واضحة في مؤلفه «تشريح النص»، الذي يأتي صدوره مباشرة بعد الخطيئة والتكفير، بثلاث سنوات؛ حيث بدأ الغذامي أكثر تحكماً في أدواته النقدية.

والجدير بالذكر أن مؤلفات الغذامي، الصادرة بعد «الخطيئة والتكفير» ليست محكمة النسج، بمعنى فقدان خاصية الانسجام بين طروحاتها النقدية بمعنى أن المؤلف الواحد يجمع بين مجموعة من

المقالات التي نشرت في مجالات مختلفة، ولكنها تنضوي تحت غطاء واحد وهو النقد النصاني، أو النصوصية - على حد تعبيره -.

وهي مؤلفات تتفق في من منطلقاتها النظرية، حيث يعضد أحدها الآخر، كما أنها تصدر عن رؤية واحدة، وإن اختلفت اختلافاً طفيفاً من عمل إلى آخر.

ترتكز المنهجية النقدية للغذامي على ما سماه بـ «النقد النصاني»، وهو نقد يعتمد على ما بعد البنيوية. ويعد كتابه «الخطيئة والتكفير» باكورة الغذامي النقدية، حيث صدر سنة 1985، وهو أول مصدر عربي يعلن تبنيه لمقولات الاتجاه التفكيكي.

يعد الغذامي من رواد «النقد الثقافي» في الخطاب النقدي العربي، هذا الخطاب الثقافي الذي عبارة عن تجاوز نصوص لغوية إبداعية، إلى تناول مظاهر ثقافية أخرى بالنقد، وقد توجه الغذامي في سنواته الأخيرة إلى دراسة الأنساق الثقافية العربية، كما أنه خص المرأة بدراسات مستفيضة، وأخرجها من دائرة السلبية إلى دائرة الإيجابية، والمساهمة في بناء صرح الثقافة والأمة بشكل واسع، كما دافع عن مظالمها، كتلك التي تحصر دورها في المتعة والأولاد.

لقد شكلت المرأة بؤرة الخطاب النقدي الغذامي منذ الخطيئة والتكفير، فقد أوعز الغذامي أسرار الإبداع إليها، أو لعله يختار مادة نقدية بما يلائم نواياه وطروحاته ومقاصده، ويحولها من ذات منكتبة إلى ذات كاتبة، أو من موضوع للكتابة إلى ذات مبدعة كاتبة فاعلة، ويؤسس لتاريخ دخولها معترك الإبداع، وصرختها في وجه الذكورية المتوحشة.

المصادر والمراجع والهوامش

1 - نذير العظمة: الفعل الشعري ونقد النقد، ضمن كتاب عبدالله الغذامي «الكتابة ضد الكتابة»، دار الآداب ، بيروت ط 1 - 1991 ص: 120، 121.

2 - عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- 1985، ص: 7.

3 - عبدالله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت - 1987، ص: 10.

4 - عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص: 6.

5 - عبدالله الغذامي: المصدر السابق، ص: 3، 10.

6 - المصدر السابق، ص 74.

7 - المصدر السابق، ص: 75.

8 - محمد خير البقاعي: تلقي رولان في الخطاب العربي النقدي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 27، العدد الأول، سبتمبر - 1998، ص: 38.

9 - عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 50.

10 - المصدرالسابق، ص: 53.

11 - المصدر السابق، ص: 15.

12 - عبدالله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 1 - 1991، ص: 114.

13 - سعيد الإدريسي: المرأة في اللغة، مجلة الفيصل، السعودية، العدد 281، مارس- 2000، ص 113.

14 - عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ط 2 - 1997، ص: 21.

15 - المصدر السابق، ص: 7.

16 - رمضان بسطاويسي محمد: النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، العدد 514، سبتمبر - 2001، ص: 184.

17 - عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2 - 2001، ص: 35.

18 - المصدر السابق، ص: 185.

19 - المصدر السابق، ص: 140.

20 - المصدرالسابق، ص: 280.

21 - المصدر السابق، ص: 271.

22 - المصدر السابق، ص: 242.

❖ ❖ ❖

ملاحظات حول النقد الثقافي لعبدالله الغذامي

يحيى بن الوليد

ليس من شك في أن قراءة التراث (العربي) ظلت محكومة بخلفيات إيديولوجية (سلفية، ليبرالية، قومية، ماركسية...) ومناهج متنوعة (جدلية، إبستيمولوجية، تفكيكية...)، ويمكن أن نرد هذا التنوع والاختلاف إلى طبيعة التراث ذاته التي تتأكد من خلال مكانته ضمن قائمة القضايا التي تهيمن في الخطاب الفكري العربي المعاصر. فالتراث، في الثقافة العربية، ظل ولايزال، ملتبساً بالهوية والأصالة والخصوصية... أي بكل ما له صلة بما يعرف بمطلب «بناء الذات العربية»، التي تفجر في أثناء اللقاء مع الغرب. وكثيرة هي الدراسات التي درست التراث، وكان لها تأثير ملحوظ بعد أن أثارت أسئلة عميقة. وذلك بدءاً من كتابات زكي مبارك وعلي عبدالرازق وطه حسين في العشرينات، ووصولاً إلى كتابات أدونيس ومحمد أركون وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري ونصر حامد أبو زيد منذ السبعينات والثمانينات حتى الآن.

وفي هذا المنظور نود الوقوف عند دراسة «النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية» للناقد السعودي عبدالله الغذامي. وهي دراسة لا يمكن موضعتها ضمن النسق الذي يتحكم في القراءات السابقة، ولذلك أسباب كثيرة في طليعتها التحولات التي حصلت في الثقافة العربية المعاصرة، وكما أن هذه الدراسة تكتسي أهمية «تاريخية» طالما أنها تعبر عن المناهج القرائية الجديدة في تعاملها مع النص التراثي. والجديد، فيها، أنها، حاولت الإفادة من «النقد الثقافي» في دراسة التراث (العربي). ويظهر أنها أول محاولة من نوعها على هذا المستوى. أجل قد نجد محاولات من هذا النوع، غير أنها لا تعبر عن «النقد الثقافي» في

أسسه التصورية والمنهجية، هذا بالإضافة إلى أن النقد الثقافي لايزال في بداياته الأولى في الخطاب النقدي العربي كما سنشرح بعد قليل. ويبقى علينا، إذن، بعد هذا التقديم، أن نسأل السؤال التالي: إلى أي حد يتناص (بشكل موجب طبعاً) هذا النوع من النقد مع التراث (تراثنا)؟ وهل بلغ به صاحب الدراسة مستوى «الإنتاج المعرفي» الذي يراعي «الأسئلة المخصوصة» للتراث؟ أم أن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون مجرد تأويل/ تأويلات لا تراعي السياق التاريخي للنص التراثي؟ بل هل يمكن الحديث عن مفهوم «النص» (التراثي) في هذه الدراسة؟. من الجلي إذن لا نريد - من خلال هذه الأسئلة - أن نخوض في «تمثل» ناقدنا للخلفيات المنهجية والأسس التصورية لهذا النقد بسبب من كفاءته على هذا المستوى التي تبرهن عليها أبحاثه المتعددة منذ كتابه الأول «الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية» (1985).

ولا بأس من التأكيد على تزايد الاهتمام بالنقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة. وكعادتنا مع المناهج النقدية والنظريات المعرفية فإن تلقينا لها لا يخلو من بعض الانبهار بسبب من «القوة الإغرائية» التي تبدو ملازمة لها. غير أن الأمر مخالف بعض الشيء بالنسبة للنقد الثقافي مقارنة مع المناهج القرائية التي كنا نأخذها عن الغرب. فالنقد الثقافي ليس غربياً بشكل صرف بحكم الأسماء التي تساهم في بلورة أفقه خصوصاً من ناحية ما يعرف بـ «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». لقد ساهمت في صياغة هذه النظرية نسبة مهمة (80٪) من أبناء «العالم الثالث» الذين قدموا إلى الغرب من بلدان مختلفة مثل فلسطين وباكستان والهند... ومن بين هؤلاء إدوار سعيد وهومي بابا وإعجاز أحمد... إلخ. وأهم ما تطرحه هذه النظرية أن الثقافة ليست وسيلة معرفية بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي خطاب يفعل ويتفاعل، ولذلك فإن دراسة الخطاب الثقافي تتيح إمكانية التعرف عن كيفية تخييل الآخر في اللاوعي الشخصي

والجمعي وكيفية قولبته لإقصائه وتهميشه. وعلى صعيد النقد الأدبي فهي (أي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي) تركز على الرواية، وترى أنها جنس أدبي واكب المشروع الاستعماري. والسرد. الذي تتقوم عليه هذه الرواية، له مرجعية تاريخية جغرافية؛ ثم إن السياسة والاقتصاد متلازمان ويشكلان جزءاً من اللاوعي في أثناء هذا السرد (ماري تيريز عبدالمسيح؛ ما بعد الكولونيالية. قراءة أولى/ مجلة «القاهرة»، العدد 180، نوفمبر 1997، صص 10-14). ودراسة إدوار سعيد «الثقافة والإمبريالية» (1993) تعكس بعمق هذا التصور، وأهميتها تنبع من أنها تكشف عن خطورة الإمبريالية من داخل حقل الثقافة ذاته بدلاً من الاقتصاد على نحو ما تفعل أغلب الدراسات التي تعالج موضوع الإمبريالية. فالأمر لا يتعلق بتبادل السلع فحسب، وإنما بـ «التمثل» أيضاً. ويلخص إدوار سعيد، كعادته، وبدقة فائقة، الثقافة، في هذه النظرية، قائلاً: «إن الثقافة، بهذا المعنى، مصدر من مصادر الهوية، وهي مصدر صدامي أيضاً. كما نراها الآن في حالات الرجوع الى الثقافة والتراث. وترافق حالات الرجوع هذه مرمزات صارمة من السلوك الفكرى والأخلاقى تناهض الإباحية التي ترتبط بفلسفات تحررية «ليبرالية» نسبياً من مثل التعددية الثقافية والهجنة. ولقد أنتجت هذه الرجوعات في العالم الذي كان خاضعاً للاستعمار سابقاً أنواعاً شتى من الأصوليات الدينية والقومية». (إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997، ص 59).

إلا أن ما لا ينبغي أن نتعامى عنه هنا هو أن النقد الثقافي لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» مع الكثير من التصورات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها. وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم «الخطاب» الذي يحيل إلى «حفريات المعرفة» عند ميشال فوكو، ومفهوم «الهيمنة» عند أنطونيو غرامشي... إضافة إلى استفادته من التاريخ والتحليل

النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة... إلخ. من الجلي إذاً أن هذا النقد لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» في صلب النظرية النقدية.

وعلى صعيد الخطاب النقدي العربي المعاصر فإن هذا النقد لايزال في بداياته الأولى، وكما يتم ترسيخ صورته انطلاقاً من «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وفي هذا الصدد يمكن التذكير بمقال الناقد السوري المقيم بباريس صبحي حديدي حول هذه النظرية، وهو منشور بمجلة «الكرمل» (أظن العدد 1994/47). وكذلك الملف المكرس لهذه النظرية في مجلة «القاهرة» (1997). وعلى مستوى الكتب المستقلة فإنه يمكن الإشارة إلى كتاب الباحث المغربي محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» (1994) الذي يدرس فيه صورة الإنسان المغربي في الرواية الإسبانية الكولونيالية، وفي السياق نفسه يمكن أن نشير إلى دفاع الناقد المصري الكبير عن هذه النظرية في كتابه «آفاق العصر» (1997). وفي جميع هذه الدراسات فإننا لا نألف ما هو خارج عن الأفق الذي رسمته نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ودون أن نغفل هنا مدى تأثير الناقد الفلسطيني إدوار سعيد في هذا الأفق، غير أن النقد الذي يوجه لهذا الناقد أو المفكر هو نظرته الموحدة للغرب حيث يتم تغليب صورة هذا الأخير الإمبريالية عن باقي صوره الأخرى، هذا بالإضافة إلى تركيز هذه النظرية على الرواية.

ولذلك فإن الدراسة التي نشرها الناقد عبدالله الغذامي تحت عنوان «النقد الثقافي - قراءة الأنساق الثقافية العربية» تجعلنا خارج هذا المنحى العام الذي يهين على النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر. وهو ما يتأكد - أول ما يتأكد - من خلال التركيز على الشعر بدلاً من الرواية. فهو يركز على شعراء محددين، أثير حولهم جدل كبير، وهم أبو تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، مثلما يشير إلى شعراء آخرين مثل جرير والأخطل وعمر بن كلثوم.. وكما أنه يستحضر بعض أقوال

وتصورات رجالات التراث، ومن ثم فقد بدا لنا منظور التراث مهيمناً في هذه القراءة. وقبل معالجة هذه القراءة لا بأس من الوقوف عند فهم ناقدنا للنقد الثقافي.

ومن هذه الناحية فإنه خصص قسماً نظرياً مهماً (فصلين من 90 صفحة من مجموع 295 عدد صفحات الكتاب) لهذا النقد، وذلك من خلال ما أسماه «ذاكرة المصطلح» و«النظرية والمنهج». ويبدو جلياً، في هذا القسم، أنه يجعل من النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي. فالكتاب لا يفارق «خطاب النهايات». إنه يعلن - في المقدمة - «موت النقد الأدبي»، وذلك من خلال هيمنة «الأدبية» مما أدى إلى إقصاء النظر إلى ما وراء هذه الأدبية وما تحتها (ص 13)، هذا بالإضافة إلى أن مفهوم «الأدبية» لا يفارق دائرة المعنى الأكاديمي/ الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية (ص 57). فالنقد الثقافي ينقل النظر من النص إلى الخطاب أو «فعل الخطاب» و«قوته التأثيرية» (ص 166) وتحولاته النسقية» (ص 13). وفي هذا المنظور يتم البحث في «الأنظمة السردية» و«المضمر النسقي الثقافي» وأنساق التمثيل» و«أنماط الهيمنة»... إلخ، وكل ذلك في الأفق الذي يقر بأهمية الثقافة على مستوى تشكيل وتنميط التاريخ (ص 17). كما لا ينبغي أن نتغافل عن أهمية النقد الثقافي على مستوى الاهتمام بالمهمل والمهمش والمنسي... ونقد أنماط الهيمنة وآلياتها. ونقد الأنساق الأصول وتلك الهوامشية (ص 89).

وفي الحق لا نريد أن نعرض لأفكار الدراسة وخلاصاتها، ولا نريد الوقوف عند ما يسميه إدوار سعيد. الذي أشرنا إليه من قبل. «التمثيل والتأسيس» المصاحبين لـ «انتقال النظريات» (الكرمل، العدد 9، 1982، ص 12)، خصوصاً وأن صاحب الدراسة كشف عن تمكنه من المناهج الغربية منذ أول دراسة له «الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية» (1985). فما يهمنا هنا هو «الأطروحة المركزية» للكتاب، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة السابقة.

قلنا إن صاحب الدراسة يركز على الشعر. ويؤكد – في نص المقدمة – أن هذا الأخير لا ينجو من ما يسميه «النسقية» و«التشعرن»، ويضيف إنه ليس الخطاب «البلاغي» بمفرده يعاني منهما بل حتى الخطاب العقلاني يعاني بدوره منهما (ص 7) (وفي هذا الصدد يعدنا بكتابه القادم). ويهمنا، هنا، أن نقف عند دراسته للشعر حيث يركز على «الأنا الفحولية» و«ثقافة المديح» و«صناعة الطاغية»... إلخ. وهذه الأشكال تدخل في إطار «النسقية» التي لا يوافق عليها، ولذلك يحاول دحضها على امتداد الدراسة. إلا أنه، وهو يحاول أن يفعل ذلك، يسقط في نظرة موحدة. يقول في هذا الصدد: «هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتنبي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس. بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليسافر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا» (ص 123). من الجلي إذاً أنه يسقط في نظرة موحدة لا تميز بين الشعراء فحسب، وإنما بين العصور والخطابات أيضاً. وذلك حين يقول: «وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مرعبة من التجانس [يقصد النسقي] والتطابق التام حتى لا ترى فرقاً بين الشعر والنثر...» (ص 110). وبما أنه لا يميز بين الشعر والنثر ينتقد المقامة ويعتبرها «قمة النسقية» و«أبرز ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد» (ص 100).

ويرى صاحب الدراسة أن أخطر تحول ثقافي حدث في أواخر العصر الجاهلي، وتغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، هو شعر المدح (ص 143). ونحن إذا اعترضنا عليه قائلين كيف يمكن لشاعر معاصر كأدونيس – مثلاً – أن يكون مداحاً فإنه يجيبنا

قائلاً: «وإن كان أدونيس ليس مداحاً ولا هجاء إلا أنه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية القديمة...» (ص 111).

وحتى نبقى في إطار الحديث عن التراث ومدى أهمية النقد الثقافي على هذا المستوى فإنه سنكتفي بنموذج (شعري) واحد تحدث عنه صاحب الدراسة في أكثر من موقع في الكتاب. وهو الشاعر العربي أبو تمام. وفي ضوء الموقف السابق من المدح طبيعي أن يسجل عليه «رجعيته» (ص 115) و«أننا مازلنا نتغنى بتجديدية أبي تمام، وربما قال بعضنا بحداثته. وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية» (ص 116) و«أي حداثي هذا ...؟!» (ص 177). وكما أنه لا يوافق على أن يكون «اسم أبي تمام قاراً في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطم عمود الأوائل» (ص 178)... ويرد هذا الموقف/ المواقف إلى «العمى الثقافي» الذي يتخلل النسق المتحكم في النظر النقدي القديم والجديد.

أجل يمكن الاتفاق مع صاحب الدراسة على أن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه (ص 190). غير أن «ثقافة النسق» التي تلوي بقراءة صاحب الدراسة انزاحت عن «تحليل» و«تشخيص» هذا «الاتفاق الثقافي» وطبيعة هذه «الأطراف» المشاركة فيه. الدراسة تفتقد إلى تحليل «الإبستيمي» الذي يفسر الأسباب «التاريخية» التي كانت وراء «ثقافة النسق» لأنه يظهر - من خلال الدراسة - أن الشاعر مال من تلقاء ذاته إلى المدح والاهتمام بمصلحته أكثر. من دون شك هناك سياق تاريخي يقف وراء هذا التحول الحاصل في دور الشعر. فالشاعر العربي لم يكن خارج التاريخ أو المجتمع، هناك ما يعرف بـ «أزمة الوضع الاجتماعي للشاعر» التي فرضت عليه المدح أو مسايرة «ثقافة النسق» بلغة صاحب الدراسة.

إن هذا الأخير لم يكن يلتفت - أو لم يكن يهمه ذلك - بسبب من «النظرة المسبقة» لتلك القيود التي فرضت على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التي يتوجه الشاعر إليها بشعره مادحاً إياها أو راثياً من يمثلها. وكما أنه لا يلتفت إلى تلك العلاقة الجديدة التي أصبحت بين الشاعر والسلطة الحاكمة في عصر أبي تمام. وفي هذا الصدد تستوقفنا قراءة لافتة صاغها جابر عصفور، في دراسته «مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي» (1978)، حيث حصر هذا التغير في مظاهر ثلاثة هي:

أولاً - أن ممثلو السلطة لم يعودوا يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعاتهم لا قناعته.

ثانياً - لم يعد الشاعر - لعوامل عديدة - قادراً على أن يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه به إليهم.

ثالثاً - أن المتلقي لهذا النظم والمتطوقين له لم يعودوا يطالبون الشاعر المحدث إلا بكل ما هو طريف في المدح بغض النظر عن قناعاتهم أو قناعة الشاعر في الممدوح (صص 22-23). مما أوقع الشاعر في شراك لم يجد أمامه بداً من «التمويه الحرفي» لكي يحقق لمتلقيه مطالبهم (ص 23).

ونجد شعراء كباراً يثبتون هذا الوضع، ولم يكن أبو تمام خارج السرب، يقول هنا:

لما كرمت نطقت فيك بمنطق	حق فلم آثم ولم أتحوب
ومتى مدحت سواك كنت متى يضق	عني له صدق المقالة أكذب

ولابد من التأكيد هنا على أن أغلب قصائد ديوان أبي تمام تدخل في عرض المدح. ثم إن الرثاء، الذي يأتي في المقام الثاني، يتمم فيه أبو تمام باقي صفحات ممدوحيه وأقاربهم. وليس غريباً أن البحتري لما سئل عن رأيه في شعر أبي تمام أجاب بأنه لولاه لما استطاع أن يكسب عيشه،

مما يدل على أن الشعر أصبح حرفته (عبدالقادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، 1982، ص 102). وهذا ما لم يحصل في الشعر القديم، إذ لم يكن الشاعر يقول الشعر تكسباً أو إرضاء لأمير بل يقوله - بتعبير جابر عصفور - من قلبه وكلما دعت الضرورة إلى ذلك. ولعل هذا ما يفسر لنا الضيم الذي راح الشاعر لا يخفيه من جراء هذا التحول الذي مس الشعر العربي. وفي هذا الصدد يقول شاعر من العصر العباسي الأول:

الكلب والشاعر في حالة	ياليت أني لم أكن شاعرا
ألا تراه باسطاً كفه	يستمطر الواردا والصادرا

إن النقاش حول أبي تمام يطول بنا. ومن المؤكد أن يتفاوت هذا النقاش خصوصاً حين يتعلق بشاعر في حجم أبي تمام. واللافت، في القراءة التي بين أيدينا، تقوقعها في إسار نظرة موحدة تحاول - دون أن تعلن ذلك - نفي صفة الشاعرية عن أبي تمام. وفي الحق لا يمكن حصر تجربة هذا الشاعر في «ثقافة النسق» بمفردها، وحتى إن كان داخلها فإنه - في موازاة ذلك - كان يتهددها - وليس من شك في أن هذا الشاعر صدم الحساسية النقدية/ الثقافية السائدة وقتذاك، وهذا ما يتطلب دراسة مستقلة.

وعلى مستوى آخر يعد صاحب الدراسة أن شعر المديح أو ثقافة المديح عنصراً مؤثراً في «التكوين النسقي الثقافي للذات العربية» (ص 145)، وفي ضوء هذا التصور يركز على قصيدة عمرو بن كلثوم ليخلص إلى أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد قصيدة طويلة ابتدأها هذا الشاعر وظللنا نكتبها من ذلك الوقت حتى الآن (ص 199). وبالأدق فإنه لا يركز على القصيدة بأكملها، وإنما على عبارات بعض أبياتها مثل «من لم يظلم الناس يظلم» و«من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب»... وهذا النسق - في تصوره - هو الذي يفسر «صناعة الفحل» و«صناعة الطاغية».

وما يلفت النظر هنا هو تركيزه على صدام حسين (كذا) الذي يمثل - في نظره دائماً - صفات الأنا الشعرية حيث «الأنا المتضخمة الفحولية» (ص 192) وحيث تطابق شخصه مع «المجاز الشعري الفحولي» (ص 193)، وبعد ذلك يربط بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم «الطاغية» كما ينعته أسوة بصدام حسين، وفي ضوء «من لم يكن ذئباً تأكله الذئاب» يحاول تفسير العلاقة بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم، ويقول بالتالي «وما كان صدام حسين مع عبدالكريم قاسم إلا مثالاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري (ص 219)». وفي السياق نفسه يسأل في صورة الواثق من جوابه: «وإذا كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنساني؟!» (ص 195). ويبقى علينا أن نسأل بدورنا: ما الذي يمنعنا من القول بأن عبدالله الغذامي نفسه «طاغية»؟ وإلا ما الذي جعله يركز على صدام حسين دون سواه؟ وحتى نعدل من صيغة هذا السؤال أو بكلام آخر: إذا كان صدام حسين طاغية فهل باقي الحكام العرب عادلين وإنسانيين؟.

يمكن أن نقول في خلاصة ما تقدم أن «النقد الثقافي»، في دراسة عبدالله الغذامي، لا يخلو من «تأويل» في أحيان كثيرة، والتأويل هنا من حيث هو أفكار مسبقة تستبق نتائجه فعل القراءة ذاته. ومن هنا يمكن أن نفهم طابع التجزيء الذي يتخلل اختيار الأمثلة، وذلك للتأكيد على «صحة النتائج» و«البرهنة» عليها. وكما أن الناقد لم يتمكن من التخلص من تأثير التفكيكية (أو التشريحية كما يترجمها) التي هيمنت في بعض دراساته السابقة. إن إلغاء النسق يسير في اتجاه تأكيد «التشظي» الذي تدافع عنه التفكيكية. وما يسميه «الجملة الثقافية» التي يلخصها عند ابن المقفع في «تصوير الحق في صورة الباطل» (ص 111) وعند جرير في «أنا الدهر» (ص 119)... أشبه ما يكون (أي الجملة) بـ «المركز» الذي تسعى التفكيكية إلى نقصه وكشف تناقضاته وزرع الشك فيه. التفكيكية التي تسعى إلى أن تكون فلسفة بدون مركز. ولذلك فإن القراءة التي تنتظم الدراسة هي

قراءة بدون مركز. ودون أن نتغافل كذلك عن تشكيك هذه القراءة في الأدب ذاته ودوره، ومن الواضح أن ينتقد كل الشعراء وأن لا يميل إلى أي واحد منهم.

❖ ❖ ❖

ملحوظة: الكتاب صادر عن المركز الثقافي العربي، وسنكتفي بالإحالة إلى صفحاته داخل المتن. وهو ما سنسلكه مع باقي الدراسات الأخرى المعتمد عليها في هذا المقال تلافياً لكثرة الإحالات.

حكاية الحداثة

في السعودية

أبو بكر باقادر

كنا نتحدث في جلسة مع مثقفين عرب
وورد ذكر اسم الغذامي، وسأل أحدهم -
وهو يعد نفسه مختصاً في الشؤون
الاجتماعية والثقافية للمملكة - ولكن من
هو الغذامي؟ لعل السؤال ليس استنكارياً
بقدر ما هو جهلاً ممن ذكرنا.

فانبرى له أكثر من واحد: ولكن من لا يعرف الغذامي؟ ومدى ريادته وتأثيره في الساحة الثقافية والفكرية والأكاديمية في الساحة السعودية والعربية؟ شعر صاحب السؤال بأنه أخطأ في جهله، وأنه بطريقة ما إنما عرض نفسه ومدى مصداقية ما يدعيه من تخصص في شؤون المجتمع والثقافة في المملكة إجمالاً.

نقول هذا في البداية لنوضح أن من نتحدث عن كتابه: «حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية» هو علم من أعلام الفكر والرأي ورائد تشهد له الساحة بكل أطيافها بالريادة والتألق الفكري، حتى وإن اختلفت معه، ومن ثم ينبغي بدء حسم وتوضيح أن للغذامي مكانته العالية التي ليست مكان نقاش، لكن يبقى الفكر دائماً - وهذا موضع خصويته وفاعليته - موضع نقاش وجدل وتعدد الآراء والأطروحات!

وفي هذه المداخلة ستتم قراءة كتابنا هذا من مستويات عديدة، لكن أبرزها التركيز على:

(1) لماذا هذا الكتاب؟ وبالذات لماذا يدرج ضمن سياق التنوير في المملكة العربية السعودية؟

(2) ما هو سياق عرض الكتاب؟ وهل يمكن استخدام الأساليب والمنهاج التحليلي النصوصي على نص من هذا القبيل؟

(3) هل يمكن أن تتداخل مع نص وخطاب الكتاب من خارجه في سياق أن الحوادث تدخل ضمن ما هو معاش راهناً من ناحية وأن «للمؤلف» علاقات مع من حوله يمكنه الرجوع إليها ليضيء جوانب عديدة من النص ويضعها في سياق يسهّل فهمها؟

(4) هل في قراءة نص يؤرخ لمسيرة فكرية ما يُسمح بتعددية قراءة الفكرة أو الموضوع قيد التحليل والدرس، بما ينتج عن ذلك من إقحام روايات أخرى محتملة لإعادة إنتاج تفسير أو تفاسير مختلفة لنفس الوقائع والأحداث؟

جعلنا المقاربات التحليلية الممكنة في معالجة نص الغذامي على شكل أسئلة منهجية، تُعبِّر عن وجهات نظر وسنسعى في هذه المداخلة إلى تعميقها مساهمة في إثراء الجدل والفكر أكثر منها من أجل قبول أو رفض أو محاكمة وجهة نظر أو معلومة واردة هنا أو هناك، وكذلك من أجل التأكيد على أن التأريخ - أي كتابة وصف للأحداث والأفكار - هو بالضرورة قابل لتأويلات عديدة، فالفكر يراه الفرقاء من زوايا مختلفة ومن ثم إبراز هذه الزوايا لعله يسهم في تعميق التناول لها، وهو لا يعد في ذلك مكذِّب أو معارض لروايتها من وجهة نظر ما.

وقبل البدء علينا أن نسأل سؤالاً نظرياً مفاده: في حالة التأريخ لفكرة أو قضية عامة، وخاصة راهنة الاهتمام، إشكالية إعادة التأطير لإنتاجها يدفعنا بالضرورة إلى جملة من محطات الأسئلة: لماذا عرضها بالشكل الذي عرضت به؟ وهذا يدعونا للسؤال عرضت من وجهة نظر من؟ وما هي التفاصيل والقضايا التي أوردها المؤلف مقابل ما سكت عنه أو قلل من أهميته وما لهذا وذاك من علاقة بعملية إعادة الإنتاج هذه.

والغذامي في بداية كتابه يقدم - بوعي - إجابات عامة تدور في غالبيتها على التأكيد بأن الأمر لا يخلو من ذاتية أو شخصنة (على وزن شعرنة) لكنه مع ذلك سيسعى أن يكون موضوعياً ودقيقاً بل ومحايداً ما أمكنه ذلك. لكن في الوقت نفسه - ورغم انحسار الجدل الساخن حول موضوع

الحداثة والحداثيين في المجتمع والثقافة - فإن هذا الانحسار هو الذي يبرّر أن الوقت قد حان للقيام بعملية التأريخ وربما النقد والعرض لهذه الظاهرة التي شغلت المجتمع السعودي لحوالي عقد من الزمان في ثمانينات القرن العشرين. بل ولقد ذكر الغذامي أنه عمل جهده أن يقوم بها محايد عاجز هذا الجدل وهذه «المعارك»، وحدّد أنه طلب من الفقير إلى ربه (باقادر) القيام بذلك، لكنه لم يقم بذلك. ونظراً لأهمية ومحورية الموضوع في حياة الغذامي العملية والعلمية وإلحاحها عليه، فإنه اضطر للقيام بها. إذاً بمعنى ما، تأريخ الحداثة (الفكرية والأدبية) قدر تلبس حياة المؤلف وكان لابد من القيام بالمهمة وقد حان الوقت بإمكانية البحث الموضوعي في معالجتها وتناولها.

لن نناقش الغذامي في مدى ضرورة تأريخ المرحلة التي أثيرت فيها قضية الحداثة الأدبية فذلك أمر قد تولدت عنه كتابات أخرى ذكرها الغذامي، بإضافة إلى أن الموضوع - في تقديري - يستحق الدراسة والتأريخ، لكن يبقى السؤال هل من الضروري للموضوعات الساخنة ذات البعد الإيديولوجي أو الفكر بموقف محدّد أن يكتبها من شاركوا فيها، إذ من وجهة نظر من المعالجة أمر يحيلنا إلى المعارك والأفكار التي كانت سائدة في الجدل الذي كان، بدلاً من أن تسمح بدراسة لطبوغرافيا الخلافات - وهي كما سنوضح خلافات يغلب عليها أنها شكلية جداً - إن قيام الغذامي بدراسة الظاهرة، وبسبب أن حياده - حتى وإن عمل جهده فيه - بالضرورة إنما يكون معبراً عن وجهة نظر مشخصنة متمركزة على ذاته متمترسة خلف مواقفه وهي في أحسن الأحوال تبريرات أو تفسيرات لتلك المواقف والأطروحات والرؤى، وإيضاح مدى صوابية الموقف. والغذامي يعلن عن شيء من ذلك صراحة في كتابه. لكن رغم أن الموضوع ساخن وقد يسبب جدلاً واختلافاً، إلا أنه مضت فترة زمنية ولأن تاريخ هذه الحقبة غاية في الأهمية، كان لابد من القيام بالمهمة!

لست أدري مدى إقناعية هذا الطرح على التأكيد على أن ذلك أمر ضروري. ويظهر من ثنايا الكتاب أنه تاريخ لا مفر من تقديمه من زاوية

الغذامي حتى «يوضح» موقفه فيمن «تعامل» معهم في هذه المسألة، ومن زاويته وبأثر رجعي. وهذه حجة أو رأي له وجاهته، عسى أن يتولد من رحم هذه الكتابة، أكثر من كتاب يدفع به أصحابه موضحين ما نسب إليهم، أو توضيح ملابسات قدمت من زاوية نظر صاحبها. ومن ناحية أخرى، حجم الجدل الذي كان حول الحداثة، كان يحتاج إلى مواقف حيادية موضوعية تسجل حقبة فكرية، لعل ذلك يحرك البعض للقيام بذلك. وفي نظري كدارس لعلم الاجتماع، ومنه علم اجتماع المعرفة والأفكار، مجال التحليل والرؤية يقتضي مراجعة أوسع أو على الأقل مختلفة للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية وبالذات تفاعل وتداخل الأفكار بين الحضارات في دراسة الأمر. وسأتناول طرفاً من هذا في جزء لاحق من هذه المداخلة.

أما لماذا عرض الغذامي أفكاره بهذه الطريقة الموغلة في الشخصية فإن الكتاب يفتح لنا آفاقاً لابد من الوقوف إزاءها. أولاً هل كان «ولع» الغذامي بالحداثة النقدية والفكرية أمر رافقه منذ مرحلة مبكرة، أم اكتسبه في فترة معينة، ولنقل أثناء الدراسات العليا أم جراء احتكاكه بزملاء أم لأن هناك مجموعة من الأسئلة والقضايا الفكرية وجد نفسه مدفوعاً لمدرسة فكرية أو مجموعة مفاهيم يستعين بها حتى يتوصل إلى فهم أفضل وتفسير أكثر عمقاً. هذه الأسئلة توجهنا مباشرة لسيرته الفكرية، والمفترض أن يشكل كتابنا الذي نتناوله مصدراً مهماً لها. وعند التتبع نجد شيئاً من هذا لم يرد. فالكتاب يؤكد أن الغذامي درس في بداياته في مدارس محافظة تقليدية (المعهد العلمي) وفي المرحلة الجامعية لم يذكر نوعية الدراسة، لكن من الواضح أنها ليست دراسة حداثية. ويصدق الشيء في مرحلة الدراسات العليا، فالغذامي لا يشير أي إشارة إلى أن دراسته العليا كانت عن النظريات النقدية الحداثية، والذي أعرفه أن رسالته للدكتوراه كانت عبارة عن تحقيق لمخطوط، أو على الأقل دراسة مدرسية تقليدية لموضوع من موضوعات الأدب العربي. وفي المرحلة الجامعية الأولى كان مشغولاً بقضايا لا صلة لها مباشرة بنظريات النقد الحديثة. وما أعرفه من خلال ما نشره في حوليات كلية الآداب بجامعة

الملك عبدالعزيز كانت تدور حول البحث عن نسب لشعر التفعيلة أو الشعر الحديث في اللغة العربية، والذي أعرفه من خلال بعض محاضراته كان يسعى للرد على بحث باحث أجنبي ادعى أن الشعر الحديث في اللغة العربية إنما هو تقليد قادم من اللغات الأوروبية! صحيح أن الغذامي كان محاطاً ببعض الأساتذة العرب ممن كانت لهم اهتمامات بالمدارس النقدية الحديثة أتوقف عند اثنين منهم، يظهر أنه كان لهم تأثير عليه أو على الأقل يهتم لبعض أفكارهم، هما سعد مصلوح الذي كان يقدم الأسلوبية والدراسات الإحصائية في تحليل النص، ويوسف نور عوض الذي كان يبشّر بالبنيوية بوصفها من مدارس النقد الحديثة، حتى إنه قام بدراسة نقدية بنيوية لأعمال الطيب صالح في ذلك الوقت المبكر. والذي يظهر أن سعد مصلوح كان يحظى بتقدير الغذامي لكنه لم يذكره في حكاية الحداثة، على الأقل انطلاقاً من هذا المنظور، أما يوسف نور عوض فلقد ذكره ولكن بوصفه معارضاً لمشروع الغذامي، وليس ناقداً منصفاً ولعل لذلك ما يبرره، فعوض شخصية تحب المواجهة والمعارضة.

صحيح أن الغذامي بعد عودته من السنة السبعية وقد قضى معظمها في الولايات المتحدة عاد وهو يحمل كتابه الخطيئة والتكفير وكذلك حماسه بمشروع الحداثة. وبحسب ما أتذكر كان ينادي بالبنيوية وفي نظري مسألة ما بعد البنيوية مرحلة تالية، فهي كمدرسة ظهرت على أساس نقض المدرسة البنيوية. بطبيعة الحال لا نجد أي تفاصيل عن الذي تعلمه أو جعله يتحمس لمشروع الحداثة، وقلة المعلومات أرجو أن لا تدعنا نخمن، لكن ربما شجعنا هذا على الطلب من الغذامي توضيح تفاصيل ما تعرف عليه في الولايات المتحدة أو أن كان قد اقتنع بمشروعه الحداثي قبل أن يغادر المملكة (لم يوح نص الكتاب لكن دون حسم لذلك)، فمن الضروري أيضاً أن نتعرف على تفاصيل كيفية تحوله من باحث عن تاريخ للشعر الحديث في الأدب العربي إلى صاحب توجهات نقدية فكرية حداثية!

أما الإشارات التي أوردها الغذامي - وبذكاء - عن اهتمام فطري

بالنقد ومدارسه ومنذ نعومة أظفاره، قلنا في ذلك تفسيرات سنأتي على تفصيلها وهي على أي حال إشارات لا تشكل تفسيراً عقلانياً لما آل إليه الغذامي كناقد، وغياب المؤثرات المباشرة سواء في شكل كتب محددة أو تلاقح أفكار مع أستاذ أو مرشد فكري أمر يستحق الوقوف عنده، وهو ما لم يتم تفصيله - ويظهر عمداً - عند الغذامي!

يقودنا هذا للانتقال والسؤال عن ما المقصود بالحداثة، خاصة وأن الغذامي يقدم لنا مفارقة صادقة في مقدمة حكايته، فهو يؤكد على أن «الحداثة» تعد أمراً مستبعداً في ثقافة المملكة بسبب محافظتها أولاً، لكن الأهم لأنها أرض الحرمين وهو أمر قد يعارض قيامها، ليس فقط من داخل المجتمع وإنما من بقية العالم الإسلامي الذي قد يوافق عليها أو حتى يتطلع لحضنها في معظم المجتمعات الإسلامية سوى - وبشكل صارم - المجتمع السعودي الذي يمثل رمزياً الأصالة. لو كان ما يذكره الغذامي، لكن من المفترض، وهو الذي يقول بهذه المقولة ولو على سبيل ذكر ما يدور في فكر وعقل الناس، وهو لم يعترض على ذلك في نصه، مما يجعله - بحسب ما أورد - يقدم فكراً يعارضه المجتمع ويستهجنه وتتفهم الشعوب الإسلامية ذلك بل ومطالبتهم بذلك. فلماذا إذاً يتبنى مشروعاً فكرياً يتعارض جوهرياً مع ما يُجمع المجتمع على عدم صلاحيته؟ هذا السؤال محور سعي الغذامي لتقديم أسباب ذلك ومبرراته. فهل كان الأمر كذلك فيما أورد؟ الإجابة تقتضي إعادة النظر فيما قدمه الغذامي في سعيه لتأريخ للخطاب الحداثي عند الرواد والفصول التي قدمها عن عقود الطفرة ودور الجامعات من ناحية ومن ناحية أخرى كيف نظر الغذامي لمفهوم «الحداثة» نفسه!

يقدم الغذامي فكرة «التجديد الواعي» تعريفاً للحداثة ولست أدري لماذا يقتصر التجديد الواعي على الحداثة! كذلك يفرق الغذامي دون تفاصيل أو توضيح بين الحداثة والنقد أو الأدب الحديث. ويظهر لنا من إصرار الغذامي على «مشروعه الفكري» ومزاحمة معارضيه وسعيهم لصرفه عن «الحداثة»

إلى مسميات أخرى تجعلنا - في غياب محددات تفصيلية عن محور الخلاف أين هو؟ نعلم أن هناك جدلاً وخلافاً على «الحداثة» ليس فقط عندما تم التعاطي معها عندنا وإنما كذلك في الغرب، لكن لم يوضح كتاب الغذامي في تعريفه لها بشكل واضح، على أننا نجد عنده في مواضع أخرى، وبالذات في مجال النقد، وجود مفاهيم جديدة مثل التمركز المنطقي والنسق الثقافي والنظرية النقدية والنقد الألسني والنصوصية والتشريحية وغيرها، بمعنى أن المفاهيم المستخدمة تتم عن سياق معرفي جديد ومختلف.

ورغم ما ذكرنا يظهر لنا وجوب التفريق بين مفهوم مجرد مثل «الحداثة» بوصفه شيئاً محسوساً يمكن تلمسه في حد ذاته من خلال مثلاً الاتكاء على مفردات أو سلوكيات وفي المقابل التفكير في ذلك المفهوم بوصفه عملية أو تفاعل مركب يشكل نوعية التناول. ويظهر لنا أن «الحداثة» كمفهوم مادي محسوس وإن كان لفكرة نظرية هو ما كان يشغل الغذامي من خلال إشاراته العديدة للمفهوم من ناحية وفي خضم منافحته عنه في جدله مع خصومه بل كما سنوضح عند تناولنا لسيرته الفكرية كما عرضها، إن الغذامي ربما فكر في الحداثة في مرحلة ما على أنها فكرة تتجسد في ذاته هو. فهو الحداثة والحداثة هو!

صحيح إن الغذامي عمل وسعه ليوضح أنه رغم أن ثقافة وفكر المجتمع السعودي تقليدي لكن نذر التحول عن ذلك كانت كثيرة منها ما هو سياسي،، فجهود المؤسس عبدالعزيز كانت تدفع من خلال عمليات توطين وتعليم البادية والإفادة من ما هو قائم من حياة حضرية إلى ترسيخ وتجذير عمليات التحديث التي ستولّد مجتمعاً ومن ثقافة حديثة. وكذلك أدت الطفرة المالية بسبب النفط إلى تسريع عجلة بناء المدن، وإن كان الأمر يحتاج إلى تكيف مع متطلبات الحياة الحديثة. تختفي عند الغذامي أفكار ومفاهيم علماء الاجتماع والعلوم الاجتماعية عامة التي تناولت مسألة الانتقال من المجتمع التقليدي إلى الحداثة ولعل مرد ذلك المرجعيات المعرفية، مما دفعه لمطالبتي (باقادر)

القيام بذلك، لكن أيضاً تناوله النقدي لمظاهر التحول إلى مجتمع حديث كانت ساخرة بقدر ما هي تبسيطية. فهو يقلص الطفرة في زيادة ارتفاع الأثمان، وظهور الرجال الذين يرتدون المشالح والنظارات السوداء ويحملون حقائب فخمة ويتحدثون عن مشاريع وأرصدة فلكية، أو عن الجامعة ذات التقليد الذي يبعدها عن الارتباط مع المجتمع والاهتمام بقضاياه وغير ذلك من أفكار ومقولات. والعجيب في الأمر أن الغذامي - يرتهن لانطباعاته بشكل كامل - لا يجهد نفسه في البحث عما إذا كانت هناك بحوث أو دراسات عملت على تفسير ما جرى ويجري، رغم أن هناك كلاسيكيات في الموضوع من أمثال دراسات ليرنر وبيرك وسعد الله إبراهيم وعلي الوردي، بل ومن أبحاث بعض زملائه في الجامعات العربية والسعودية. لماذا اختار الغذامي انطباعاته وخبرته الخاصة في ملاحظة ما جرى في المجتمع والثقافة يعود في نظرنا - كما سنوضح - إلى شعوره أن الحداثة أو على الأقل مشروع الحداثة كان يتجسده وهو يجسده، ومن ثم خبرته هي تاريخ وتفسير للتجربة التي مر بها الوطن!

وهذا الالتباس، رغم ذكر الغذامي العديد من الرواد والأسماء المبدعة والنقاد، ربما فسر ما قدمه الغذامي على أنه يمثل موجات «الحداثة» عندنا، ولست أعرف المحددات النظرية والإبستمولوجية التي اعتمدها الغذامي في تقسيماته، فهو «يقرر» وحده دونما استدراجنا بمجيء موجة انحسار أخرى، والمعروف أن كل موجة (كما هو الحال في الحركة النسوية) تشكل «مرحلة» تختلف عن المرحلة أو المراحل السابقة لها. ويظهر لنا أن الموجات المتلاحقة، ربما باستثناء الموجة المخصصة للرواد والذين لا يمكن أن نفكر فيهم بوصفهم موجة سوى عبر منظور الغذامي لهم. إن الموجات اللاحقة عبارة عن محطات التحول والانتقال في مسيرة الغذامي الثقافية من نقد تشريحي إلى نقد ثقافي في مرحلة متأخرة. وهذا يؤكد مرة أخرى لفكرة (أنا الحداثة والحداثة أنا).

يدفعنا الحديث عن شخصنة مشروع الحداثة هذا إلى تناول أسلوب

تقديم الغذامي لسيرة الحداثة أو بحسب تعبيره حكاية الحداثة في المملكة. وهنا لعله من المفيد أن نتناول أسلوب تقديم سيرة الحداثة على مستويات: المستوى الذاتي وبالذات مبشرات الحداثة الذاتية (في أسلوب مولد البطل الأسطورية) والمستوى الثقافي الاجتماعي (من له السبق كرائد) والمستوى الفكري المتمثل فكرياً في حضور الأنا وتغييب الآخر بوعي.

أما المستوى الأول، فإن الكتاب يقدم وبذكاء كيف أن الغذامي لم يكرس أثناء تناوله لحكاية الحداثة سرداً تفصيلياً لسيرته الشخصية بشكل مباشر وإنما اكتفى بكتابة سرد يتماهى مع طريقة أسلوب الحكاية الخرافية في تقديم البطل كما فصلها بروب في مورفولوجيا الحكاية الخرافية. فهناك العديد من البشارات بمولده وأنه سيقوم برسالة عظيمة يدرك من حوله أهميتها لكن يعمل «الأشرار» على إحباط أو تعطيل هذه الجهود. فالغذامي، يلمح بأنه سأل معلمه وفي مرحلة مبكرة عن الشعر الحر أو شعر التفعيلة وكيف أن سؤاله حير المعلم وفي الوقت نفسه لفت نظره إلى هذا الشاب، بطبيعة الحال فتنبأ له حضوراً قوياً على الساحة الفكرية مستقبلاً. وكيف أن الغذامي كان يلاحظ بواطن أمور التحولات بثاقب بصره عندما كان يتحدث الطلاب مع زملائهم في الغربة عن الطفرة وكيف أنه كان يوضح أنها نبوءة تحولات قادمة وكيف أنه خبر ذلك عن قرب في زيارته الصيفية للمملكة وشحنة الريادة في مساهماته في تأسيس قسم اللغة العربية، وحسرته على عدم الالتحاق بجامعة الملك سعود أو ملاحظاته للفتاة الصغيرة التي تقرأ صحيفة. ألا تدل كل هذه المبشرات بوعي مبكر عن دور منتظر ومشروع يقوم به البطل؟!

أما الأشرار أو لنقل من يريدون إيقاف البطل عن مشروعه فالإشارات الذكية لها عديدة، فهناك الزملاء الحسّاد وبالذات عصابة الخمسة وبعض الزملاء العرب الغيورين أو من يستكثرون على البطل قدراته، والأمر كذلك في رقيب المطبوعات أو في أقلام بعض المشرفين على الملاحق الثقافية التي لا

هم لها سوى الترصد والعمل على الإيقاع بالبطل. لكن - وكما هو الحال في الأساطير والحكايات الخرافية - هناك العديد من القوى الخيرة التي تتدخل لإنقاذ البطل وفي الوقت المناسب وبشكل حاسم من أمثال تدخل أبو مدين وأبو تراب ومحبة الزملاء والأصدقاء ولا ننسى جهود البطل ومهاراته التي تسعفه كثيراً لحسم أي جدل سواء كان مع ممثلي التيار الديني التقليدي (ابن باز والعثيمين) أو النقاد غير العارفين (المليباري والنيازي) أو النقاد المنحرفين عن مقاصد النقد الحديث لأسباب معينة (البازعي) وغير ذلك كثيراً من أمثال الشيباني. والبطل في الحكايات غالباً ما تؤوي إليه عقول وأرواح تسانده وتعمل معه في إطار علاقة زبونية ولعل تلاميذ البطل وأصدقاءه وهم كثر وكذلك المؤسسة الجامعية التي يعمل فيها، كل هؤلاء يقدّرون البطل ويعملون على مساعدته - وإجمالاً - كما هو الحال في مورفولوجيا الحكاية الخرافية - تنتهي الحكاية بنصر مؤزر للبطل.

لن أحيل إلى «الأنا» المتضخمة في التأكيد على أهمية الذات لدى الكاتب، فالصفات التي ذكرنا وإن كانت من تركيبة مورفولوجية الحكاية الخرافية، وهي تحمل شحنة كبيرة لاواعية تؤكد على أن البطل مؤيد ومحفوظ من طرف قوى غيبية خارجية تعرف رسالته وتقدر قيمته وهي كافلة لنجاحه حتى وإن سعت قوى الشر أو الظلام لتحويل المسار، لكن من خلال التحليل الحيادي الخارجي، لا نملك إلا أن نؤكد على أن في الأمر «مبالغة» في تضخيم الذات، جعلت البطل يروي حكايته بالصورة القدرية التي سرد بها الأحداث وصور بها العلاقات. ومن ثم كان بالإمكان النظر موضوعياً للأمور على أنها نتاج تدافع وخصومات ووجهات نظر، وليست مجرد بغض وحسد ومن ثم عبثية مطلقة من طرف مجموعة ضد الأنا. ولعل ما نشهده في كتاب الغذامي، في أسلوب تقديم «الضد» فيه قدر كبير من الانتقائية الواعية، فمجموعة الضد ليست واحدة، بعضها ضد معارض لمجرد المعارضة وآخر حسداً وبغضاً، رغم معرفته للعكس وجماعة أخرى ضد من موقف وجهة نظر مختلفة وهناك من عارضوا انطلاقاً من فهم للدين وخوفاً عليه وهكذا. ولقد

أشار الغذامي لكل طرف بلغة مختلفة وأحياناً قسوة مختلفة. فهو قد يقدم أحدهم بوصفه ساذجاً وآخر بوصفه متشدداً سطحياً لكن يشخصن الحال مع بعض آخر سواء على المستوى المعرفي أو حتى السلوكي الشخصي، وهذه التعريفات الدقيقة من طرق أساليب سرد الحكاية تحتاج إلى وقفات كان بالإمكان الوقوف عندها طويلاً، لكننا لن نفعل لاعتبارات اجتماعية واضحة!

وقبل أن ننتقل لمعالجة قضية أخرى، يمكننا القول إن السرد المقدم في حكاية الحداثة يوضح أن «البطل» قادر على توزيع الأدوار بين من اختار الحديث عنهم في حكايته، لكن ما لا نجد له ما يبرره ويوضحه هو هل «البطل» في توزيعه لهذه الأدوار يضعف أم يقوي من حبكة الحكاية المقدمة؟ نقول هذا في سياق أن من يحيل الهم لهم في حكاية الحداثة مواقف ويقدمون سير ذاتية للناس عموماً مواقف منها وعليها، فهل كانت الأدوار التي صممت لهم مناسبة؟

للتوضيح سأتوقف عند شخصيتين جاء ذكرها أكثر من مرة في سرد الحكاية سواء على أنها جزء من الحكاية أو تقدم إطاراً يتحرك البطل داخله، بالتماهي أو بالمقابلة، هما البازعي والسريحي. تقدم الحكاية البازعي على أنه الحداثي المحافظ، بل حتى المحافظ المنافق بادعاء معرفة النظريات الحديثة التي لا تشكل جزءاً أساسياً في جهازه المعرفي، ولسنا هنا بصدد تناول هذا الموضوع - لعدم الرغبة الدخول في سجال كنا ولانزال لا نرغب الدخول فيه - لكن طريقة تقديم الشخصية تتطلب منا وبشكل «محايد» السؤال عن ما هي مؤهلات البازعي المعرفية والمنهجية وهل إنصافاً تستحق نوعية النقد التي حظيت به؟

أما فيما يتعلق بالسريحي - ذلك الشاب المؤدب وفي الوقت نفسه الذي كان يشكل مريداً شغوفاً للتعلم - فالجميع يعرف أنه كان حداثياً فاعلاً في الساحة الثقافية المحلية وبالذات في الصحافة وبالإضافة إليها في العديد من الجولات، فهل كان يشكل منافساً للبطل من حيث الريادة؟ إذ إن ما نلمسه عن

الحكاية هي رغبة البطل إبعاده عن مسرح الأحداث وبالذات في وقت المواجهات والجدل الحاسم حول من يمثل الحداثة؟ فهل كان ذلك السرد مقنعاً؟

نود أن نعود بعد توضيح كيفية تقديم سرد حكاية الحداثة على أنها تشكل مورفولوجيا حكاية خرافية، إلى موضوع الحداثة بوصفها موضوعاً فكرياً. وكما ذكرنا في بداية هذه المداخلة أن المفاهيم إن نظرنا إليها بوصفها شيئاً يمكن التعامل معه على أنه أمر محسوس Sui genéris كما هو حال الظاهرة الاجتماعية عند دوركايم، فإن الأمر ينتهي بشيء من التجسيدية أو الحلولية ويظهر أن هذا كان أمراً قد تبناه الغذامي - ملفوظاً - في الكثير من تعامله مع المفهوم. لكن إن أخذنا أن المفهوم عبارة عن أداة توضيحية ويشير إلى عملية مستمرة الأداء فإن الأمر عندئذ يجعلنا بالضرورة نتعامل مع المفهوم تجريدياً، ولعل هذا التناول أكثر خصوبة والغذامي يستخدمه - إعلاناً وقولاً - لكنه لا يدفع به إلى المراتب المطلوبة.

بمعنى أن السؤال هو ما الذي برر الاهتمام بالحداثة في الأدب العربي عموماً والساحة الثقافية والفكرية المحلية تحديداً؟ وهنا تتحول عملية سرد حكاية الحداثة من الشخصي إلى المجتمع والثقافة وتصبح الريادة ذات بعد فني أو معرفي لمتخصص دون «شخصنة». ويظهر لنا أن الغذامي احتار في هذا الأمر كثيراً بسبب الموقف الشخصي الذي وضع نفسه فيه. فهو يعلن في بداية الكتاب أن الحداثة وتقاليد البلاد متعارضة، فالحداثة حيوية نقدية ومعرفية تدعو وتدفع لمزيد من النقد والسؤال والإبداع بل والابتداع، في حين أن الثقافة المحلية ربما سكونية محافظة تصر على الاتباع والتمسك الجامد بالقديم وأن موقفها هذا تؤطره مكانة دينية وعُرف سائد داخل المجتمع وخارجه يدين أي خروج عن ذلك التمسك. لكن وقبل أن نصدّق على هذا الموقف، الذي يرى الغذامي مشروعيته وأصالته وجديته، يقول لنا سرد الحكاية أن موحد البلاد الملك عبدالعزيز كان يدفع للحداثة! وأن تحولات

مرحلة النفط تدفع ليس فقط أن يصبح المجتمع السعودي حداثياً وإنما هي شبه حتمية ومن ثم من يقف ضد التيار مصيره الهزيمة. هل هذه المفارقة يمكن تبريرها، وإن كان هناك ما يمكن أن يبررها فما علاقة عملية التحديث والعصرنة بالذائقة الفنية والأدبية والفكرية في كل هذا؟ بمعنى آخر هل عملية التحديث وبناء دولة ومجتمع حديث تعني بالضرورة وجود مشروع «حداثة»؟

إن كان الأمر كذلك فما هي حدود وشروط هذا المشروع؟ وهل يمكن مقارنته بمشاريع التحديث التي مرت على المنطقة بدءاً من مصطفى كامل ومحمد عبده والأفغاني أو التونسي أو ابن باديس؟ أم أن لهذا المشروع أهدافاً أخرى؟ هذا الطرح لم يتناوله سرد حكاية الحداثة. صحيح إن الغذامي تحدث عن العواد وعزيز ضياء والبوقري وغيرهم من رواد الأدب، لكن هل هؤلاء يرضون بأن يصنفوا كحداثيين، أتذكر بعض أقوال عزيز ضياء عن فكر الغذامي يؤكد فيها أنه لا يفهمها وأنها تسبب له دوار! والمقصود هنا أن مسألة الحداثة في النقد الأدبي مسألة محددة في جماعة وفكر معين وليست بالضرورة تعبر عن مسألة التحديث ومن ثم الحداثة في إطارها الواسع، بل وهي في النقد الأدبي يمكن أن تأخذ أشكالاً واتجاهات مختلفة بل حتى مغايرة.

في هذا السياق ربما كان من المفيد – ومن داخل سياق الكتاب نفسه – صياغة – السؤال القلق، لماذا لم يجد داريدا قبولاً في فرنسا، وفرنسا لا يمكن لأي أحد الادعاء بأنها ليست دولة حدثية ومتفتحة لمشاريع حداثية، في الوسط الأكاديمي الثقافي؟ ولماذا وجد مكانة وقبولاً في بيلي في أمريكا مؤقتاً بعده سعت الجامعة للقضاء على مدرسته؟ وهذه الإشارات التي أوردها الغذامي، نرى مثيلها أيضاً حدث لرولان بارث وكيف قاومته الأوساط الأكاديمية النقدية، بل ربما كان موقع وأهمية مدرسته في فرنسا محدد جداً. والإشارة إلى «تدين» إليوت لكن مع ذلك حداثيته ولجوءه الفكري إلى الأوساط الأوروبية وأنه رغم تأثيره على الفكر النقدي والإبداعي في المشرق إلا أن

السيّاب كان يفضل ألا يكون منتمياً لفكره بوصفه شخصياً متديناً «رجعياً». كل هذه الإشارة الواردة في كتاب حكاية الحداثة لم تدفع الغذامي للسؤال عن قبولية «الحداثة» في المجتمع والثقافة الغربية وكيف أن الأمر نسبي وموضع جدل وليس قبول، ولم يكن هذا الجدل بل والرفض بسبب «حسه» أو لمجرد خوف من الحديث وانصراف عنه تحت أي ديباجة. فإن كان الأمر كذلك وأن هناك تياراً فكرياً يعارض نوعاً معيناً من النقد الأدبي الحداثي، بطبيعة الحال هذا يؤكد وجود تيارات نقدية أخرى مهتمة وعاملة في الميدان، والسؤال: لماذا لم يأت على ذكرها الغذامي في خضم الرؤية والسياق التاريخي الذي قدمه؟ وسنستعجل قائلين لأنه إنما كان يتناول السياق المحلي والعربي في مسائل النقد الأدبي ونظرياته. لو كان الأمر كذلك عندها لماذا لم ينظر إلى معارضة أكاديمي عارف بهذه التيارات مثل البازعي أو لدرجة أقل الشيباني بوصفهما مطلعين علي الجدل الدائر في الساحة الغربية ومن ثم هما أيضاً يشاركان في الجدل القائم في الساحة المحلية انطلاقاً من ذلك الجدل والرفض الغربي؟ إن تقديم معارضة البازعي بوصفها مماثلة لمعارضة المليباري أو النيازي أمر يستحق إعادة النظر ومن ثم التقويم!

بالإضافة إلى كل هذا لماذا غفل كتاب حكاية الحداثة عن بعض الكتابات النقدية للخطاب النقدي الحداثي التي ظهرت مؤخراً لكن أصحابها كانوا يتناولونها في كتاباتهم ومداخلاتهم، كتابات من أمثال كتابات: المسيري وعبدالعزيز حمودة وغيرهم. قد يحتج بعضهم لكن هذه الدراسات إنما ظهرت مؤخراً وبعد انتهاء جدل خطاب الحداثة في المملكة، نقول صحيح لكن هذه الدراسات كانت تشير إلى نقد ومراجعات كانت سائدة في الغرب وقت احتدام النقد، وكان من المفترض تقديم نظريات الحداثة عندنا ليس على أنها تحظى بقبولية ومصداقية وأنها المدرسة الأكثر شيوعاً في الغرب، لأنه ببساطة لم يكن الأمر كذلك وإنما كانت وببساطة واحدة من تيارات جدلية عديدة، فلماذا يكون لمصدر المدرسة الحداثية الحق في تيارات وفي المكان المستورد لها ضرورة القبول بدون مقاومة أو حتى رفض!

ثم ألا يكفي أن يكون «كل» الخطاب الحداثي عبارة عن مفاهيم وأفكار مستوردة بمجملها - وإن كان لدي تحفظ حول مدى استيرادها بدقة وإجادة - دون نقد أو حتى شك في مفاهيمه ومضامينه الإيديولوجية والمعرفية ومن ثم السؤال عن مدى ملاءمته لمجتمع وثقافة تاريخية كثقافة مجتمعنا. وهذا أمر غاية في الأهمية لم تكن الإشارة له في كتاب حكاية الحداثة بنفس الدرجة من الأهمية التي يستحقها ألا وهي مسألة: الذوق الفني والأدبي بل وحتى مشروعية استبدال ذوق بذوق آخر رغم أهمية التغيير، لكن الشرط الذي نود أن نؤكد عليه هو أن الأمر جلل وكان المفترض وبالذات في مجال الشعر والخيال (التخييل) أن يكون موضع جدل ومناقشة لا عملية استبدال قائمة على أساس المغايرة للآخرين أو استحسان أفكار جديدة موضع جدل ساخن في كل مكان. هناك أمور لا يمكن أن تشكل «موضة» أو بدعة تستبدل بين وقت وآخر، وأن عملية الإحلال هذه تشكل تحديات غاية في الأهمية، إضافة إلى أن أمر الثقافة إقناعي وينتج من داخل الثقافة مع إمكانية الإفادة من التيارات العامة في أي مكان، على شرط التمكن من السماح بكل أنواع الجدل واختلاف وجهات النظر في المساحة المعرفية والثقافية وهذا ما لا نراه في حكاية الحداثة لأن أسلوب السرد شخصن الموضوع، مبعداً بذلك أن يكون هناك خطاب أو رؤية تستحق النقاش سوى الخطاب الحداثي وفي هذا افتراض لا يمكن قبوله من حيث المبدأ.

لماذا كان الخطاب الحداثي يعتمد على الاستيراد الفكري والذوق الفني القادم من الغرب ولم يتمكن من التجذر والانطلاق من تربة الثقافة المحلية بوصفه نتاج التغيرات المادية والمعنوية المصاحبة لعمليات التحديث التي تمت في العقود الماضية؟ ولماذا كان بالضرورة أن يتعارض مع الأصالة والتقليدية؟! لعلنا نبرر ذلك برغبة نخبة مختارة من أبرزها الغذامي في التعجيل بعملية الحداثة بدلاً من أن تأخذ وقتها؟ لعلها رغبة في إخراج المجتمع وبسرعة من تقليديته أو محافظته والتي لم تعد معاشه الثقافي إلى آفاق أرحب أو الاعتقاد بأن هناك تناقضات صارخة بين الواقع الثقافي والإبداعي وأن

أصواتاً بدأت تبرز ممثلة بضرورة القيام بمشروع الحداثة ومن ثم كان من الضروري استقبال هذا التيار وتعزيزه بكل الإمكانات النقدية والفكرية؟ هل كان الأمر كذلك؟ ربما فلقد ظهر الشعر الحداثي قبل قيام خطاب النقد الحداثي، ولعل البعض اشتكى من الصخب الذي أثير حول هذا الشعر بسبب ما تمخض من جدل حول الحداثة مع الغذامي محلياً مما عرض بعض هؤلاء الشعراء للتهديد ولم يكن حالهم قبل ذلك كذلك!

لا يظهر أن هذه المسألة كانت تشكل هماً لصاحب حكاية الحداثة! نقصد هل كان الجدل يدور حول الحداثة أم حول من نادوا بالحداثة وسعوا لتأكيد وجودهم في مقابل خصومهم الذين استخدموا ما وسعوا من أدوات لمواجهتهم بما في ذلك الديباجة الدينية وعرض نماذج من عبارات وأقوال الحداثيين العرب بعضهم من خارج سياق الملة الإسلامية أو حتى من الخارجين عليها. هل كانت الحداثة أو بشكل أوسع تيارات النقد الجديدة والحديثة موضع رفض في حد ذاتها، أم هي موضع رفض في سياق جدلي ما وإن قال بها - بسبب ذلك - أشخاص معينين؟ لعل الوقت أصبح مناسباً لإعادة النظر في ذلك حتى نكون منصفين.

وفي هذا الإطار لماذا كان التركيز على خطاب الحداثة في دائرة النقد الأدبي فقط، فكما يعلم الجميع أن هذا الخطاب أصلاً إنما كان يتناول قضايا المجتمع الكبرى مثل السياسة والاقتصاد والمجتمع والعلاقات الثقافية، لكننا لا نجد صدى على الإطلاق في حكاية الحداثة، بل ما نجده هو جزء يشكل تياراً تفسيرياً من مجموعة كبيرة من التيارات الفكرية الحداثية المفسرة ومنتزعة من سياقه العام. لذا لم يشر كتاب حكاية الحداثة للجدل الذي يدور في الأوساط الغربية حول مشروع الحداثة وما بعد الحداثة. لم نسمع ماذا قال نورين أوجينز أو هابارمس أو كارل بوبر وقائمة تطول وتطول حول هذا الموضوع العام والخطير سواء في سياقه الغربي أو فيما ترتب عليه دولياً.

بل ولأن الأمر مأخوذ من جزئية، بل حتى هذه الجزئية مختار منها

جزئية لا نجد معالجة نظرية معمقة - بالمعنى الجدلي وبمعنى تقديم سرد تفصيلي لوجهات النظر المتداولة في الموضوع - مما ولّد احتمال إيهام القارئ أن بالإمكان اختزال الفكر الحداثي النظري في هذه المفاهيم. فكما هو معروف ثار الوسط الأكاديمي كثيراً على رولان بارث عندما عالج بعض النصوص الأدبية الفرنسية الراقية من زاويته النقدية، بل تبرع البعض بوصفه يعبث بذلك التراث العريق، ولقد أدى هذا الجدل إلى مماحكات ومواجهات غاية في الصخب والحدة لعل ما جرى في ساحتنا المحلية يقصر عنه. وهذا في مكان مصدر الأفكار الحداثية، فما بالنا عند تطبيقها على نصوص وأفكار وأشخاص لا يرون أنفسهم أنهم من أهل الحداثة؟!

وغالباً ما يكون السؤال التفسيري ضرورياً عندما يكون لذائقة ما القبول والاستقراء ولأجيال طويلة، ثم تقدم ذائقة جديدة صادمة في الغالب للذائقة القائمة، مما يستوجب المواجهة - التي قدمها كتاب حكاية الحداثة بوصفها أمراً مستنكراً أو مستغرباً - ألم يكن الموقف من أبي تمام كذلك؟ وغيره كثير!! إن عدم تبرير ضرورة تغيير معيار إعادة تقييم الذائقة وبشكل تفصيلي وقابل للجدل، وليس التشكيك فيمن كتب؟ أو مقاصد ما كتب عقائدياً؟ أو كان يستحق الوقوف عنده ولفترة طويلة وسنأخذ كتاب: الخطيئة والتكفير نموذجاً لأنه ورد ذكره كثيراً في كتاب حكاية الحداثة.

أولاً: عنوان الكتاب يستحق المراجعة ولقد ذكرت ذلك وبشكل تفصيلي عندما شاركت في ندوة في نقد الكتاب في النادي الأدبي بجدة، فمفردات «الخطيئة» و«التكفير» تحيلنا بالضرورة لسياق عقدي وفكري غير محلي وهو أمر يستحق بل يستدعي التبرير والشرح، خاصة وأن كتاب حكاية الحداثة يعرض اعتراض وزارة الإعلام وتدخل أبو تراب وأبو مدين لفرض العنوان!

ثانياً: الكتاب المذكور يتكون من جزءين - في نظري - لا صلة فعلية بينهما علي الأقل فيما قدم من تفاصيل، فالأول هو عبارة عن عرض لأجزاء من مفاهيم بارث وياكبسون وغيرهما عن أسلوب تحليل النص الأدبي،

ولا شك أن بالإمكان الدخول في جدل مع الغذامي فيما أورد من أفكار هؤلاء أولاً من حيث صحة فهم ما نقل بوصفه يمثل آراء أولئك وكذلك حول لماذا لم يقدم تلك الأفكار والمفاهيم بشكل شمولي وليس اختيارياً إذ لم يقدم أفكار هؤلاء كما يقدمونها بالتفاصيل في كتبهم، وكذلك وإن كان الغذامي انتقائياً اختار أجزاء وأهمل أخرى إلا أنه كان داعية لهذه الأفكار وليس مقدماً حيادياً أو منتقداً موضوعياً لها، وهنا يبرز السؤال لكن لماذا؟ لأنه لو أوردها بوصفها منهجاً خاصاً بالجزء الثاني «التطبيقي» عن إشعار أو ديوان حمزة شحاتة لكان هذا الانتقاء والاختيار مبرراً بوصفه الإطار النظري الذي سيتبناه ويعمل من خلاله في معالجة النصوص التي سيقوم بدراستها. وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى مدى صلة الجزء الخاص بأشعار حمزة شحاتة. هنا - بحسب ما ذكرته في تلك الندوة - لا تظهر لي صلة مباشرة واضحة، لعل عجزي يمكن أن يكون مبرراً لعدم وضوح ذلك لي أو أن صاحب حكاية الحداثة لم يقم بالمعالجة النظرية النقدية المطلوبة، إذ كان الحديث عن النسق والنموذج وانطباعات نقدية لا تعتمد بشكل واضح وجلي على الجزء الأول من الكتاب الذي كان - كما أوضحت - عبارة عن تقديم لأفكار نقدية معينة.

ومن ثم لماذا كانت البشارات الأولى حول الكتاب أنه سيسبب مشكلات، رغم الاحتفاء الكبير به عند صدوره، بل وفوز صاحبه بجائزة من مركز محترم بناء على تقييم موضوعي، لكن مع ذلك لقي الكتاب نقداً شديداً من الساحة النقدية غير الحداثية وبالذات أن يأخذ ذلك النقد ديباجة دينية. المشكلة الوحيدة سواء فيما سرده كتاب الحكاية أو الجدل الذي كان قائماً لم يكن يتوقف حول المفاهيم أو الأطروحات التي يقدمها الكتاب وبالذات في جزئيه النظري والتطبيقي، وإنما يدور الجدل والمواجهات حول المرجعية والمصدر لفكر الحداثة إقليمياً. فمعظم الاحتجاجات كانت حول اقتباسات جادة بل ربما كانت صدامية من طرف بعض رموز الحداثة العربية: أدونيس وأنسي الحاج وعبدالصبور وغيرهم وكذلك الحق في استيراد مفاهيم ونظريات أجنبية للنظر في معالجة نصوص محلية من الأدب العربي عموماً. فلماذا

أخذت المواجهات هذا المنحى عند جميع الأطراف سؤال كنا نتوقع الإجابة «العلمية» - بعد أن انتهت معارك الحداثة - فيما أورده كتاب حكاية الحداثة!

على العكس نجد أن كتاب الغذامي يرفض مقارنة ذلك الجدل بما أثير حول الجديد والقديم من جدل عند العرب وغيرهم، وهو حتى عندما يذكر طه حسين والعقاد (جماعة الديوان) وأسئلة التحديث والتغيير في الوطن العربي، لا يجعل هذه المعارك الفكرية نموذجاً تفسيرياً يمكن أن يفسر ما جرى هنا عن الحداثة، لكنه في الوقت نفسه لا يقدم ما يمكن أن يقنع أحداً عن كيف يمكن تفسير ما حصل ولماذا؟ وهذا من خصوصيات أسلوب السرد وتقديم الأفكار عند الغذامي، فهو يشخصنها ولعله لا يسأل نفسه هل لو كان من يقدمها سواه، هل كان هذا الجدل سيثور بنفس الوتيرة؟ لعل الغوص في الإجابة على هذا السؤال وبهذه الصيغة. ربما دفع الغذامي بمعالجة الموضوع من زوايا أخرى دون التأكيد مبرراً سفره من جدة إلى الرياض، إن ذلك سيجعل الساحة النقدية ترتاح وسيستريح هو أيضاً. فالأمر - أي أمر معالجة فكرة الحداثة - لا يمكن اختزاله في حيوية أو جموح فرد، لأنه لو كان كذلك فإنه بالضرورة سيعني أن عملية الحداثة برمتها وجودياً مختلفة وبذلك ستكون الاعتراضات عليها وجيهة!! إذن كان أسلوب السرد وطريقته عائق بنيوي ضد أن تكون للحداثة حكاية في المملكة، وإنما بالضرورة للحداثة تجسيد سيري تتمثله شخصية الغذامي. وأخالني أؤكد موضحاً أن ذلك أمر لم يقصده بل ولا يقره الغذامي، وإنما أراد أن يوضح أن للحداثة بالضرورة - بسبب التحولات العديدة التي مر بها مجتمعنا ومن ثم ثقافتنا في العقود الأخيرة - ما دفع لوجود مشروع للحداثة، وأن الظروف دفعته أن يلعب دوراً ريادياً وموقعاً متقدماً في هذا المشروع. لكن إن كان الأمر كذلك، فمن هؤلاء الذين يرى الغذامي أنهم لعبوا أدواراً حتى لو كانت ثانوية في مشروع الحداثة؟ هنا نجد أنفسنا أمام مأزق في التأريخ للحداثة، فنص حكاية الحداثة يرسم وبأحرف كبيرة دور الغذامي لكنه «يقزم» أو يعطي أدواراً ثانوية لحفنة صغيرة

من الزملاء بوصفهم مرآة عاكسة لأفكاره تلمذة وليس إبداعاً ومساهمة. والسؤال لماذا كان أسلوب سرد تقديمهم بهذه الصورة؟

إضافة إلى ذلك، ورغم ورود اسم غازي القصيبي عرضاً في إطار مشروع الحداثة لماذا لم تكن حكاية الحداثة سواء في النقد الأدبي تخصيصاً، لم يكن المشروع «الحداثي» يهتم سوى بذلك الأمر، ماذا عن التحولات الاجتماعية والثقافية في الجوانب الأخرى، كذلك حداثة الاقتصاد والسياسة ومظاهر وأسلوب الحياة، كما أوضحنا قصر الحداثة في جدل حول أساليب النظرية ومفاهيم غربية ومحدّدة في فئات معينة أمر كان يتطلب تفسيراً لعل الغذامي يقدمه في كتاب قادم.

وهنا أود أن أوضح أن قيمة أي مشروع نقدي إنما تكمن في مدى قدرة مقدميه في استدراج القراء إلى مفاهيم وأفكار جديدة مقنعة أو على الأقل قادرة على جذب اهتمام المتلقين في رؤية النص أو الشاهد الثقافي من خلال نظرة جديدة. بذلك يكون المشروع قدم ما يمكن تسميته بالإضافة ذات القيمة added value، وليس بقدر ما يثيره من صخب في الرفض أو القبول، فالقضايا الفكرية ليست قضايا من أجل المخالفة التي تقتضي مواجهات صاخبة. وفي هذا السياق كنت أتطلع أن يوضح الغذامي كيف أن مشروعه الحداثي مكّن الناس في ثقافتنا: نخباً وقراء عامين، لإعادة النظر في تراثنا المحلي نظرة جديدة جعلتنا نعيد اكتشاف ما ورثنا عن الرواد. العكس يظهر لي ما يذكره الغذامي في أمواج حداثة التي يقدمها في الكتاب. ومن ثم لعل الغذامي بإمكانه مثلاً أن يوضح لنا كيف أسهم كتابه العمدة: الخطيئة والتكفير أن يحول الاهتمام والانتباه لديوان حمزة شحاتة وسواه من مبدعين بحيث أصبحت أعمالهم موضع إعادة اكتشاف ودهشة ومن ثم دراسات يعود سببها للمنهج الذي قدمه الغذامي، الذي يظهر لي أن شيئاً من ذلك لم يحدث، ولقد تركز الجدل والنقاش حول الجزء النظري من كتاب الغذامي، وهو جزء لا يمكن أن يقال إنه الجزء المبدع للغذامي، إذ كان عبارة عن عرض

وتقديم لأفكار مفكرين غربيين كما ذكرنا. إذاً لماذا لم تؤثر النظريات النقدية الحداثية في دراسة النص الأدبي المحلي وهي إنما يمكن أن تبرر بقدرتها على ذلك!؟

حتى لا أكون غير منصف أرى أن الدهشة في إثارة الانتباه إلى المفاهيم والأفكار الحديثة وبالذات الحداثية في الأوساط الأكاديمية المتخصصة في دراسة الأدب العربي في جامعاتنا هو السبب، وفي هذا يعود الفضل والريادة للغذامي أولاً في تقديم مفاهيم ومصطلحات حديثة وإدماجها داخل الدائرة الأكاديمية المحافظة والتقليدية ذات السكونية غير المرغوبة وفي هذا تميز الغذامي عن سواه ويمكننا القول إنه كان موفقاً أيما توفيق في ذلك. إضافة إلى ذلك فإن جرأة طرح الغذامي - وهو ليس الوحيد الذي يملك الشجاعة أو الرغبة لكنه امتلك قصب الريادة - في ضرورة إعادة النظر في استخدام وتبني النظريات الحديثة أمر في غاية الأهمية، وله في هذا مع ثلة من زملائه من النقاد شرف الريادة، ولعل ما تشهده الساحة الثقافية في النقد من دراسات نظرية وإنجازات تطبيقية ما يوضح مآثر الغذامي وإسهاماته الجليلة في هذا الاتجاه!

وقبل أن أختم أقول إن إشارات الغذامي الخجلة وغير التفصيلية لمشاريع العديد من «المفكرين» العرب حول التحديث أو حتى الحداثة من أمثال الجابري والعروي وحسن حنفي وغيرهم في الأفق الأكاديمي وأفكار العديد من حركات الإصلاح الديني والسياسي من أمثال رضوان السيد وبرهان غليون وغيرهم إنما تشكل روافد هامة وجادة في مشروعات الحداثة وهي مشروعات تسعى لدفع مجتمعاتنا لإعادة النظر في حالها وأوضاعها الراهنة، وهي ليست بالضرورة صدامية أو تسعى إلي تجاوز خيارات وثوابت المجتمع والثقافة في العالم العربي، لكنها في الوقت نفسه تتطلع إلى نهوضنا وتغيير أوضاعنا ومكانتنا بين الأمم من زاوية رؤيتهم للإصلاح، وهذا أمر محمود في

ذاته وفي محل تعارض الآراء بالضرورة بسبب سفه التدافع بين أصحاب الرأي بوصف ذلك سنة ثقافية تعيشها كل الأمم وتاريخنا الفكري الثقافي يحمل في صفحاته الأدلة المتعددة الكثيرة مع جدية ومصداقية أمثال هذا الجدل الجاد.

لكن يعلمنا التاريخ بضرورة إعادة التفكير في كيفية تقديم الخطابات حتى تكون مقنعة وأن لا يساء فهمها أو حتى لا تخيف من تعرض عليهم لأن من حق الجميع أن يستدرجوا باللين والحكمة والأدلة على أن مشروع فكري بالضرورة لم يتشكل لمجرد إقصائهم أو تجاوزهم، لكن في الوقت نفسه وجود مشاريع مختلفة وأحياناً متعارضة أمر طبيعي، والغلبة ليست لمن استخدم ديباجة ما أو تمكن من قمع طرف ما أو حتى حشد من الإمكانات ما يعيق أو يلغي الآخر، وإنما تكمن «الحقيقة» النسبية في مدى قدرة صاحب المشروع وأسلوب تقديم المشروع ما يشكل قيمة مضافة للجميع، وفي هذا ما يجعل مشروعاً أفضل من مشروع آخر!

ختاماً، ما لابد من قوله - بحسب ما أرى - هو التأكيد على أن إسهامات الغذامي في الساحة الثقافية والفكرية هي بالضرورة موضع اهتمام وتقدير، حتى وإن كانت في كلها أو جزء منها موضع اختلاف. وسيسجل تاريخنا الفكري والثقافي عبارة «مر الغذامي من هنا» فهو اسم ومشروع لا يمكن تجاهله، ولا شك أن الساحة الثقافية بدون الغذامي ستكون مختلفة تماماً عن وجوده. أرجو أن تكون قراءتي - وهي قراءة مستعجلة لعلي قمت بها مرات عديدة ستكون أنضج - إضافة توعية حول فكر مفكر وصديق وأخ أعتز به وأقدر له جهوده وآمل أن يتسع صدره لما يمكن أن يكون قد بدر مني - دون قصد - من نقد فيه شيء من المبالغة أو الحدة، ولقد تمتعت كثيراً بالحديث معه ناقداً وكان دائماً قادراً على أن يدخل في نقاشات مطولة معارضاً وموافقاً أحياناً على نقدي، لكنه كان دائماً موضوعياً. إن الغذامي من أشرس

المناقشين لكنه من أكثر من عرفت على ساحتنا الثقافية ممن يقبلون الرأي الآخر - بشرط أن يكون موضوعياً ولم يقصد منه الإساءة أو التجريح. أؤكد لك يا صديقي العزيز أنني أحترمك لكنني أجعل لنفسي الحق في الاختلاف معك والسلام.

❖ ❖ ❖

المنهج الاستشراقي

في تاريخ الأدب والنقد

إدريس الكريوي

يراد بلفظ المستشرق «كل شخص يدرس أو يكتب أو يقوم بأبحاث عن الشرق عامة، أو في مجال من مجالاته الخاصة، ويسري هذا على الإثنولوجي، كما على السوسيولوجي والمؤرخ والفيلولوجي»[1]

فوجهة المستشرق إذاً هي ثقافة الشرق وتراثه وتقاليده وعاداته وعقيدته وطقوسه ولغته وأدبه... وفنه أيضاً..

ويرادف لفظ المستشرق عند إدوارد سعيد وسعيد علوش بالتبني - لفظ المستغرب «يرادف لفظ المستشرق لفظ (المستغرب) في العربية حيث يعني الشخص المهتم بمعرفة العالم العربي أو الشرق وشمال إفريقيا، وهو التعريف الذي يؤكده إدوارد سعيد أيضاً»[2].

وهو (أي الاستشراق) حركة علمية تعنى بدراسة أوضاع الشرق وماله صلة بقديمه وحديثه بغابره وظاهره، وبنشر ما يتعلق باللغة العربية وبقية اللغات السامية والشرقية[3].

وإذا كانت وجهة المستشرقين هي الشرق كما أسلفنا فليس ذلك لمجرد اكتشافه أو الخوض في هويته وتتبع مسيرته الحضارية أو سلسلة تخلفاته... وقد تنبه الباحث عبدالله العروي إلى البعد العلمي في نشاط المستشرقين، وعدم صرفهم طاقاتهم في البحث فيه هدرا، بل إن نشاطهم بالضرورة كان علميا، والباحثون فيه يمثلون - إلى جانب المكتشفين - نخبة طيبة من العلماء أفنوا حياتهم في البحث والتنقيب وإجراء التجارب واستنطاق الوثائق وإشهاد الحفريات على تاريخ الشرق وعلومه وفلسفته... يقول سعيد علوش نقلا عن باحثنا العروي: «ولا تكون «درجة التطور» التي يتحدث عنها عبدالله العروي هنا مجرد اختبار للمقبلين على الإنتاج الاستشراقي، بل تتعداهم لتشمل النخبة الجامعية العربية، ومن ثمة، فالاستشراق ليس مدرسة أو شبه مدرسة

لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية من أجل اكتشاف هذا الشرق، ولكنه كذلك نشاط شبه علمي يتأسس على النشر والتحقيق والترجمة والتعليم»[4].

وهكذا فمجالات عملهم - من خلال الرأي السابق - متعددة ومتنوعة، ولكنها ذات منحى علمي ومنهجي ومع ذلك فإن ما ألف حولهم وصف «بجهود» فقط، فأكثر الذين كتبوا مقالات عن الاستشراق عنونت (بجهود المستشرقين في المجال الفلاني).

وقد كتبت مقالات مستقلة عديدة عن الاستشراق، في العديد من المجلات، وكتبت فصول عن الظاهرة في ثنايا العديد من الكتب، وألفت فيها كتب كاملة ومستقلة، كما عند إدوارد سعيد الذي نال شهرة كبيرة حول كتابه (الاستشراق) ترجمة الناقد البنيوي الكبير كمال أبو ديب، وكتاب الباحث المغربي بنسالم حميش (الاستشراق)، وقد ألف الأستاذ نجيب العقيقي كتاباً تخصص في الاستشراق بعنوان (المستشرقون) في ثلاثة أجزاء، وهو في نظر الباحثين ومنهم الناقد سعيد علوش «أكبر وأضخم عمل إحصائي لإنتاجهم» حيث جاء في ثلاثة أجزاء و1414صفحة[*].

النشأة

والاستشراق قديم العهد مر - حسب جودت الركابي - بأطوار مختلفة حتى صار إلى ما هو عليه الآن... واعتبره المستشرق لويس شيخو كذلك قديماً وليس مستحدثاً، ورده إلى الفتوحات الإسلامية «التي قربت أمم الشرق من تخوم البلاد الغربية ولاسيما في جهات الأندلس وبعض جهات الروم...»[٥].

وإذا كان الركابي يرجع بقدم الاستشراق إلى القرن السادس عشر، حيث سيصطبغ بعد الحروب الصليبية بصبغة دينية، لأن روما كانت تهتم بإخراج الدعاة إلى الشرق وتؤسس المدارس في بعض المدن الأوروبية كباريس وروما لتعليم العربية،... وينص على القرن السادس عشر الذي أسست في

روما آنذاك مدرسة ومطبعة للعربية والعبرانية، وبعدها سينضج الاستشراق مع بزوغ القرن السابع عشر حيث سيخرج الاستشراق من طور الاستفادة إلى طور العلم بالشيء... فإن محسن جمال - مثله مثل الركابي - يقر بأقدمية الاستشراق، ولكنه يرجع به إلى أبعد من التاريخ الذي حدده الركابي ولكن دون تحديد دقيق حيث أرجعه إلى أيام النهضة العلمية للعرب في الأندلس، يوم أن كان يفد إلى جامعاتها ومدارسها أبناء الغرب ليدرسوا لغة الشرق، أما التحديد التاريخي للمستشرق لويس شيخو فيظل الأقدم والأبين إذ رد ظهور الظاهرة الاستشراقية إلى بداية القرن الثاني عشر الميلادي محددا الفترة وواقفا عند (بطرس المكرم) رئيس دير كلوني 1092-1156 بإيطاليا لأنه - في نظره - أول من اعتنى بنقل الآثار العربية إلى اللاتينية، وبأن أول كرسي منظم لتدريس اللغة العربية كان بفضل رايموندس لالوس....(6).

وإذا كان تاريخ الاستشراق يرجع إلى بداية القرن الثاني عشر وربما إلى ما قبل ذلك بقليل فإن نهضته لم تبدأ إلا مع القرن السابع عشر بظهور الجامعات ونبوغها، وازدهار البحث العلمي الموجه نحو علوم الشرق، وكذا بظهور سلسلة الاستعمارات... ورافق هذا الظهور وهذه النهضة إنشاء مدارس خاصة باللغات الشرقية، وظهور جمعيات كالجمعية الأسيوية وما تمخض عنها من صدور مجلات ودوريات، وكانت فرنسا - حسب رأي الركابي - السباقة إلى هذا التنظيم والتنسيق والتأسيس، وإن كانت البوادر المعتمدة ترجع في نظر المؤرخين إلى حملة نابليون فهي التي مهدت الطريق لذلك التأسيس، وسيحذو الإنجليز جذورهم، حذوك الحافر بالحافر.

وظل الاختلاف في التعامل مع الشرق وثقافته وعلومه... على حسب القرون والعصور. وقبل أن نحدد مجالات عمل المستشرقين وبحثهم وأحيانا تخصصاتهم، تجب الإشارة إلى تصنيف «تيماتي» وفق القرون الثلاثة (17-18-19) لإعطاء صورة عامة عن هذه المجالات.

في القرن 17. بدأت حركة الاستشراق في إنجلترا بتأليف المعاجم

وكتب النحو وتحقيق النصوص والمخطوطات العربية والقيام بالبحوث في التاريخ والأدب العربي، وذلك لاستحداث كراسي الأستاذية في الأدب والتاريخ العربي في أكسفورد وكمبردج... جون كريفز وأدوارد بوكك (صاحب دراسة نقدية لقصائد الطغرائي (لامية العجم)).

وفي القرن 18، سيمون أوكلي (ترجم حي بن يقظان إلى الإنجليزية) وجورج سيل (أول أوروبي ترجم القرآن الكريم، وليم جونس (ترجم المعلقات)....

وفي القرن 19: لومسدن (أعد مدخلاً للنحو العربي) وج هـ هندلي (أعد دراسته عن المتنبي) ومنهم من قرض الشعر بالعربية كهنري بالمر، وقد أعد - بدوره - دراسة عن أشعار بهاء الدين زهير، وتراجم للشعر العربي.

وليم رايت تتلمذ على يد المستشرق الهولندي دوزي (أصدر طبعة محققة لرحلة ابن جبير والكامل للمبرد[7]).

ومثل هذا التصنيف نجده عند سعيد علوش ولكن بتصنيف الناقد والمؤرخ والمتخصص فقد صنف المستشرقين تصنيفين: الأول مجالي، والثاني تخصصي.

❖ *التصنيف المجالي* (الميداني) ومنه.

أ- الاهتمام الموسوعي: سلفستردي ساسي - إرنست رينان - أدوارد لان.

ب - الاهتمام البيليوغرافي: بروكلمان وآخرون.

ج - الاهتمام بالمخطوطات في إطار المعرفة الموسوعية:

1 - بظهور معجم الأدباء لياقوت الحموي في طبعات كل من ويستفلد وأخرى لمارجوليوث.

2 - معجم ما استعجم للبكري. } فليشر
3 - الفهرست لابن النديم. }

4 - كشف الظنون لحاجي خليفة ل غوستاف فلوجل.

د - الاهتمام بالقواميس اللغوية الثنائية والثلاثية (بلاشير)

هـ - الاهتمام بالتاريخ: وقد وقف الباحث طويلاً عند هذا الاهتمام، ولكن يمكن تحديد عدد ممثل من المستشرقين في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر:

1 - حركة تحقيق المخطوطات: (رويمر - شار بيلا).

2 - تقاطع المعرفة الدينية بالمعرفة الموسوعية في المجال نفسه، (كارل بروكلمان - فلهوزن - ريسكه - فايل - كولان - ليفي بروفسال - أندري جوليان.

❖ التصنيف التخصصي:

أ- الاهتمام بالشعر الجاهلي والعباسي لتمثيليتهما الوجودية والحضارية (فلا غرو أن جاءت أغلب التحقيقات للدواوين والحماسات والفهارس الكلاسيكية، بل تعتمد «الأنسلكوبيديا الإسلامية» هذا الأدب وحده في معرفتها للشرق).

ب - الاهتمام بتحليل أوزان الشعر: فرايتاخ - بواز.

ج - الاهتمام بالشعر الإقليمي: هنري بيريس.

د - الاهتمام بالشعر الموضوع (شعر الموضوع [كذا]) فاديت).

هـ - الاهتمام بالشاعرية العربية العباسية: جمال الدين بنشيخ.

و - الاهتمام بالمادة الكلاسيكية العامة: شارل بيلا - فرايتاخ - نولدكه.

ز - الاهتمام بالنثر (كتخصص): بلاشير - نيكلسون - نلينو - ميتز - ج بيرك (وهؤلاء أسسوا لتقليد أدبي عرفت به مدارس الاستشراق)(*).

ولسنا في حاجة إلى مناقشة تصنيف الباحث إلا من كون بعض المستشرقين يخوضون في هذا المجال وذاك فتجدهم يهتمون بالقاموس

وترجمة الشاعر أو الناثر وجمع أشعاره أو خطبه وتحقيق ديوانه أو بعض قصائده... لا الوقوف عند عمل واحد إلا في النادر، وحتى هذا الوقوف يكون عند الشاعر أو الناقد من خلال كل إبداعه لا عند زاوية من زواياه فقط، كأن يختص شارل بيلا مثلاً بالجاحظ أو جابربيلي بالمتنبي او ماسنيون بالحلاج.

وقد صنف جودت الركابي المستشرقين حسب جنسيتهم فذكر من الفرنسيين ثمانية وعشرين مستشرقاً أشهرهم: دي ساسي، ودي سلان، وكارادوفو، وليفي بروفنسال، وماسنيون وبلاشير، وشارل بيلا ولوكونت.

ومن الإنجليز ذكر أحد عشر أشهرهم: مارجيوليوث، ونيكلسون، وجب وكرنكو، وبالمر ورايت.

ومن الألمان: فلوجل وفليشر وآلوردت Al wardt ونولدكه وبروكلمان.

كما تطرق إلى الروسيين وذكر منهم: كراتشوفسكي.

ومن الهولانديين: دوزي، ومن المجر غولدزيهر. ومن إيطاليا وقف عند كارلونلينو وغويدي، ومن بولونيا ذكر كازيمرسكي. ومن أمريكا فانديك وماكدونالد، وشالزآدمز[8].

ولم يتطرق للمستشرقين الإسبان ودورهم في إحياء التراث العربي الذي لا يقل عن دور الألمان أو الفرنسيين.. إن لم يفقه زخماً ودقة وتحرياً... وتخصصاً لأن أغلبهم تخصص في الأدب الأندلسي وقد تنبه إلى هذا الحيف وهذا التجاهل الأستاذ الباحث محسن جمال الدين، الذي أشاد بأشهر المستشرقين بهذه الديار وخاصة غارسياغومس الذي سنفرد له مكاناً لا يستهان به في هذا البحث، ومونثافيث وتيريس، وخوسه ماريا مياس، وقد كان غومس يعنى بالأدب والشعر الأندلسي الإسلامي وإلياس توريس يعنى بالأدب القديم في الأندلس وكان الدكتور مارثينث مارتين والدكتور بدرو مارتينيث مونتابيث يشتغلون بالأدب العربي الحديث والمعاصر، وقد أسسوا لهم مجلة الأندلس التي كانت تعنى بالأدب والتاريخ والآثار الأندلسية... وتبعتها مجلات عديدة... وهو فعل تكرر عبر العصور والأمصار، فكما تأثر

الإنجليز بالفرنسيين في إنشائهم المجلة الأسيوية فقد تأثر اللاحقون من المستشرقين الإسبان بالسابقين منهم ومن غير أبناء جلدتهم..

ومن الجميل في مقال الأستاذ محسن جمال الدين تصنيفه المستشرقين الإسبان حسب العصور وحسب اهتماماتهم، وحسب إتمام اللاحق عمل السابق في التحقيق والنشر والترجمة... ومن هذه الآثار الأدبية لهؤلاء المستشرقين حسب رؤية محسن جمال الدين[9].

1 – بسكوال دي جاينوس 1809-1897.

– ترجمة كتاب نفح الطيب إلى الإنجليزية.

– نشر قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

– ترجمة مقامات الحريري وكليلة ودمنة إلى الإنجليزية.

ودراسات أخرى كثيرة.

2 – فرنسيسكو قديرة 1836-1917.

– كتاب الصلة لابن بشكوال (الجزء الأول والثاني).

– كتاب بغية الملتمس للضبي

– المعجم في أصحاب القاضي أبي علي الصدفي لأبى الأبار.

– التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار كذلك.

ودراسات أخرى.

3 – خوليان ريبرا.

– نشر ديوان ابن قرمان.

– موسيقى الأندلس والشعراء الجوالون.

– الموسيقى العربية وأثرها في الموسيقى الإسبانية.

وكتب أخرى.

4 - الأب آسين بلاسيوس.

- دراسات عديدة عن المتصوف محيي الدين بن عربي.
- دراسات عن ابن حزم.
- دراسة عن الجاحظ وكتابيه الحيوان والبيان والتبيين.
- دراسة عن ابن باجة الفيلسوف الأندلسي.
- معاجم عن أسماء النبات وأخرى عن الأماكن الإسبانية.

وكتب أخرى.

5 - أنجيل غونثاليث بلانثيا.

- الإسلام والشعر.
- الجدل حول الموسيقى والشعر العربي.
- تاريخ الأدب العربي الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).
- كتاب ألف ليلة وليلة.
- حي بن يقظان وترجمته.

6 - غارسيا غومس.

- الشعر الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).
- ديوان ابن إسحق الألبيري (نشر وترجمة).
- مقصورة حازم القرطاجني.
- ترجم الأيام لطه حسين
- ترجم طوق الحمامة لابن حزم.
- نشر وترجمة مختارات من شعر ابن زيدون وابن عمار والمعتمد بن عباد.
- اشترك مع الفرنسي ليفي بروفنسال في العديد من الكتب.

وكما لاحظنا في هذه التصنيفات، فإن مجالات خوض المستشرقين متعددة، وتكاد تكون متشابهة، ولربما متكررة، حيث نجد المستشرق في إسبانيا يترجم للشاعر الفلاني أو يجمع شعره، خاصة إذا كان الشاعر يمثل النموذج الأمثل لديه ولدى القراء كالمتنبي والمعري وأبي تمام، أو ابن زيدون والغزال أو لفيلسوف أو متصوف،... ونجد الاهتمام نفسه قد انصب أو سينصب على الشخص نفسه من المستشرق الألماني أو الإنجليزي، وقد نجد تعاوناً مشتركاً متكرراً كما عند بروفنسال من فرنسا وغومس من إسبانيا «وجهود الاستشراق مستمرة منذ احتكاك الإسلام والغرب... والأسماء كثر... والأعمال لا حصر لها... و«الموضوعية» و«السموم» مزجاً بعناية في بعض الأعمال و«المواقف» و«ردود الأفعال» غير متوازنة في أحيان كثيرة... إن مجموعة الأسماء التي شاركت في هذه الجهود تفوق كثيراً من لمعت أسماؤهم وكثر ترددها في الدراسات العربية... وهم جميعاً ينتمون إلى الجيل التقليدي من المستشرقين، وهو جيل استمر إلى ما بعد منتصف القرن العشرين... ومن نافلة القول الإشارة إلى أن الطبقة الأحدث - أو المعاصرة - من المستشرقين سواء منهم الروس أو الأوروبيون الغربيون أو الأمريكيون تبذل جهدا أكبر تجاه «الأدب الحديث والمعاصر» ترجمة وتحليلا...»[10].

وإلى الآن مازال المستشرقون ينهلون من معين التراث العربي وإبداعه الحديث، فمنهم من نقل في منتقيات Anthologies شعر نزار قباني ودرويش وأدونيس وبنيس، وروايات نجيب محفوظ وغلاب وشكري وزفزاف... وسيستمر الاستشراق مادام هناك أدب وإبداع وثقافة وتراث...

وكما لخص الباحث سعيد علوش مجالات عمل المستشرقين وحدد مادة الاستشراق - كما رأينا - في المعرفة الدينية - المعرفة الموسوعية - المعرفة الأركيولوجية - المعرفة الرومانسية - المعرفة شبه العلمية (الإثنولوجية والجغرافية والسوسيولوجية) - المعرفة الإنتروبولوجية، وهو رأي وجدنا له مقارباً أو مماثلاً في تصنيفات جمال الدين، وتأكيدات إدوارد سعيد، وتبنى

مثيلا له الأستاذ بنسالم حميش، وسينعكس على رأيهم في المنهج الذي تناولوا به إنجازات المستشرقين، رغم أن علوش يرى أن (المواد) التي ذكرها أعلاه تتزامن وجودياً وأنها ذات وظيفة مشتركة، ولا تخضع لتسلسل زمني[11].

وقد وافق رأيه باحث آخر عندما أقر بضرورة التداخل بين تاريخ الأدب - باعتباره السمة الغالبة على منهج المستشرقين كما سنرى ذلك - والفكر والحضارة الإسلاميين، وبأن ذلك التداخل في رأيه يجب أن يكون رائدنا في التأثر المنهجي لا التخصص المقيت المبالغ فيه، وقد استمد الباحث هذا التصور من منهج كارل بروكلمان باعتباره رائدا وعلميا في تصوره التاريخي. «وقائمة أعمال بروكلمان أو (جب) - مثلاً - توضح هذا التنوع والشمول والتداخل بين «تاريخ الأدب العربي» كما يراه المستشرقون وبقية أوجه الحضارة والفكر في الإسلام. وإذا كنا نريد أن ننتفع بشيء من مناهجهم - لا أفكارهم - في تاريخ الأدب العربي، فليكن هذا «التداخل» الذي كدنا ننساه في مناهجنا بسبب «تخصصية» مبالغ فيها.. ونعود فنؤكد أن هذا التداخل بين الأدب وبقية أوجه النشاط الحضاري الإسلامي من أهم «معطيات» الدراسات الاستشراقية، للأدب العربي بغض النظر عما لا نوافقهم عليه من استنتاجات[12].

ومع الإقرار- ولو في حدود - بالتداخل أو الوظيفة المشتركة لمنهج المستشرقين في تناول آثار العرب والمسلمين، فإن بعض الباحثين مازالوا متعلقين بالأدبيات (أدبيات الاستشراق) من خلال جرد أعمالهم عامة دون الالتفات إلى التخصص أو الثقافة التي ينطلق منها المستشرق أو يؤمن بها فتوجهه في شغله، وعموميات هؤلاء تتجلى في أن المستشرقين يتناولون:

- نشر المخطوطات الثمينة.
- يضعون تعليقات وفهارس تيسر الاطلاع.
- يؤثرون في النشر والناشرين العرب.
- يتقنون طرق البحث في لغتهم ويطبقونها على الدراسات الشرقية.

- يؤثرون في الدراسات الأدبية الحديثة من خلال التدقيق والابتعاد عن الزخرف والاعتماد على الحقائق العلمية والتنسيق والتبويب ... إلخ.

وقد تبنى هذا المسلك العام - على الأقل في بداية حديثه عن الاستشراق - إدوارد سعيد في معرض حديثه عن المستشرق دي ساسي، فهو يرى أن اسمه يرتبط ببداية الاستشراق الحديث، وليس ذلك لأنه كان رائدا ولا كان أول مؤسس للجمعية الأسيوية المؤسسة سنة 1822 فقط (وهو بهذا يكاد يبتعد عن التصور العام السابق عند الركابي وحسين بكار ويقرب من التخصص والعلمية، وكلمة [الحديث] في سياق كلامه تسمو به نحو ذلك) بل في نظره - لأن عمله بصورة فعلية وضع أمام هذه المهنة (الاستشراق) جسداً كاملاً منتظماً من النصوص، وممارسة تربوية، وتراثاً بحثياً. ورابطاً هاما بين البحث الاستشراقي والسياسة العامة. وكان في علم (دي ساسي) للمرة الأولى منذ مجمع فيينا مبدأ منهجي واع تترافق فاعليته مع فاعلية الانضباط البحثي... ويضيف قائلاً.. «وقد صنع الكتب، والمبادئ، والأمثلة، كما قال دوق دوبروغلي. وكانت النتيجة إنتاج مادة حول الشرق ومناهج لدارسته، وأمثلة لم يكن حتى الشرقيون يمتلكونها». ويسر إدوارد سعيد في اتجاه التدقيق والتخصص ووضع الإصبع على المنهج عند دي ساسي قائلاً. «لقد دافع ساسي عن فائدة أشياء كالشعر العربي وقدرتها على إثارة الإهتمام، غير أن ما كان يقوله بالفعل هو أنه كان على الشعر العربي أن يحول تحويلاً ملائماً على يد المستشرق قبل أن يتاح له أن يتذوق ويقدر»(14).

ولكن التصريح بالمنهج المتبع من لدن المستشرقين سيتضح عند باحثين كبيرين آخرين هما بنسالم حميش وزهير بن كتفي.

إن الباحث الجزائري زهير بن كتفي يرى - في البداية وكباقي الباحثين الآخرين - أن المستشرقين قد تبنوا عدة مناهج خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خاصة في المجال الفلسفي، ولكن عندما يتصدى للمجال الأدبي فتراه يجزم بتحديد المنهج التاريخي كمنهج غالب على

التحليل، والتصنيف، ويقر بوجود فرضيات لدى المستشرقين قائمة على الشك في كل شيء، وهذا ما يقربنا أيضاً من رؤية القائلين من المستشرقين وغيرهم كطه حسين بنظرية الانتحال ووضع الشعر اعتماداً على الشك وهو ما سيقوي منهج طه حسين اعتماداً عليهم (المستشرقين) وعلى الأخص منهم كارلو نيلينو واعتماداً على الفلاسفة من غير المستشرقين أمثال ديكارت...

ويحدد بن كتفي حديثه في المجال الفلسفي، فيرى أن الركون إلى المناهج التالية على التوالي كان هو المعتمد، وهي: المنهج التاريخي والمنهج الفيلولوجي، والمنهج الذوقي فعمل مؤرخ الفلسفة من المستشرقين تدرج في هذه المناهج(15).

1 - المنهج التاريخي ويبدو فيه هذا المؤرخ/ المستشرق - حسب الباحث - منشئا للمعرفة لا كمدقق وناقد للتقارير التاريخية، لأنه يستخدم ما استخلصه كنوع من المادة الخام في إعادة إنشائه للتطور التاريخي، وهذا سيفيدنا في المجال التصنيفي الذي يقسم فيه المستشرق الأجيال الأدبية تاريخيًا.

2 - المنهج الفيلولوجي، وفيه يلجأ المستشرق إلى دراسة النصوص، وطرق انتقالها، وعليه في هذه المرحلة أن يلتزم الدقة والأمانة في (الجمع والتحقيق والنقد، أي بالتركيز على النصوص التي تعب في جمعها.. ولعل ما يطابق هذا عند المستشرقين الذين صبوا اهتمامهم على الأدب أيضا هو العمل التحقيقي وجمع الأشعار وصناعة الدواوين والانطلاق من النصوص المبثوثة في المظان المخطوطة منها على الخصوص. والباحث لا يختلف عن تصنيف علوش والركابي وبكار السابق إلا في الترقيم والتدرج وإعطاء مصطلح جامع...

3 - منهج «الذوق الفرداني» وهو الانطلاق في عملية تاريخ الفلسفة إلى كل ما هو ذاتي وفرداني فالفيلسوف أيا كان من هذا المنظور لا يعبر عن محيطه بل هو ذاته المبدعة الحقيقية، وهذا يلائم عند المستشرق الذي تناول الأدب كمادة، المنهج النفسي/ الذاتي المعارض أو المقابل

للاجتماعي/ الانعكاسي، ويسمو عن المنهج التذوقي في النقد البدائي... وهي - مع ذلك - مرحلة من مراحل المستشرقين المنهجية لابد من المرور منها لنقد أدب الأديب كما سنرى فيما بعد.

وإذا كان إدوارد سعيد يكاد يجزم بأن دي ساسي أول من منح الاستشراق منهجاً وتخطيطاً لتناول تراث وحضارة وثقافة الشرق وبرهن على ذلك بأدلة ملموسة ومقنعة، فإن الباحث المغربي بنسالم حميش يرى الرّيادة المنهجية عند المستشرقين تتجسد وتتشخص في ماسنيون، وقد آزره بعض الباحثين في ذلك، يرى حميش أن ماسنيون «أول مستشرق حاول وضع الاستشراق على محك العلوم الإنسانية بل وإدماجه فيها، وهذا من خلال مقالات عديدة في السوسيولوجيا الحضرية واللسانيات وعلم النفس والتاريخ»[16].

ولم يطلق حميش الكلام على عواهنه بل نسب تناول ماسنيون إلى المنهج الوصفي الاستقرائي أو «الفينومنولوجي».

هذا المنهج الذي صنف فيه حميش ما سنيون هو الذي جعله - في نظره - رائد التجديد والتطور وتبعه في هذا التجديد - اعتماداً على المنهج المذكور - هنري لاووست وهنري كوربان... وبعد أن يتصدى إلى من آزروه ونهجوا نهجه في البحث المنهجي يجرد عددا من المجددين والمطورين الذين لم يقفوا عند عتبة ما وصل إليه ما سنيون، فيقارن به جاك بيرك الذي يعده رائداً للتجديد الموضوعاتي والمنهجي في الدراسات الاستشراقية، وذلك - ربما - لتوفر النظريات والأبحاث المنهجية وللتخصص المنهجي في عهد بيرك، وهذا صحيح إلى أبعد حد، فيكفي القارئ أن يطلع على كتاب جاك بيرك عن الحسن اليوسي دون الأبحاث والكتابات الأخرى ليقف على الفرضيات والبرهنات الموفق فيها والتي أخفق فيها وهي قليلة كما أثبتها الناقد والباحث الكبير العلامة عبدالله كنون في نقده لرأي بيرك.

ويضيف حميش من المجددين في المنهج أيضا ماكسيم رودنسون، «فهو

لم يرتبط بعلم كما هو الشأن عند ماسنيون مع الحلاج، أو شارل بيلا مع الجاحظ أو أرنلدير مع ابن حزم فمنهجه مستمد من المادية الجدلية ذات الأصل الماركسي».

وأفضل مستشرق صهر الاستشراق في العلوم الإنسانية - إضافة إلى ماسنيون في نظر حميش - هو أندري ميكيل[17].

وعموما فالمستشرقون حاولوا الاحتفاظ بثقافتهم الغربية رغم إعجابهم بثقافة الشرق وقد لمس سعيد علوش ذلك ولمس أثرهم في رواد النهضة على المستوى المنهجي، «إن الاستشراق ظل يحتفظ بثقافته الغربية حتى وهو يفتتن - حسب علوش - بثقافة الشرق وتجاوز ذلك إلى نقل ذلك الافتتان بالمنهجية إلى رواد النهضة العربية أمثال جرجي زيدان وأحمد أمين وطه حسين، وغيرهم من الليبراليين والإصلاحيين»[18].

وسيصرح هؤلاء الرواد بأثر أساتذتهم المستشرقين تصريحاً لا عقدة فيه ولا حرج، كما فعل طه حسين مشيداً بأثر كارلو نلينو.

وهكذا فإن المستشرقين لم يخوضوا في أدب ولغة وتراث الشرق إلا على هدي منهج مقنن أو مناهج متداخلة يغني بعضها البعض، فالمنهج الفيلولوجي يصب في السوسيولوجي أو الانعكاسي كما يحلو لهم أن يسموه، والرصيد اللغوي يتظافر مع المنهج التاريخي حيث المعرفة بالأصقاع والقرى والقبائل واللهجات..

ولم يكن أغلبهم يتناول الشرق وثقافته دون منهج، ومن ثم وجدناهم ينتقدون مؤرخي الأدب القدامى وأصحاب الاختيارات والمنتقيات لأنهم جمعوا دون تمييز الجيد من الرديء، ودون تفضيل وتذوق. ودون روية أو منهج علمي يصنف الشعر إلى مدارس وفئات.

لقد انتقد المستشرق غونزاليس بلانسيا منهج ابن دحية في تاريخه الأدبي من خلال كتاب (النبراس في ذكر خلفاء بني العباس) نشر في بغداد

سنة 1949، وهو كتاب اعتمد فيه على نهج ابن خلكان كما انتقده منهجياً في كتابه المشهور «المطرب من أشعار أهل المغرب» وهو الكتاب الذي يتضمن الأخبار والمختارات الشعرية قائلاً: «يروي فيه الأخبار والأشعار دون منهج كما تواردت على خاطره» مستشهداً في ذلك بما ورد في المطرب. ولكن نقده هذا سرعان ما ينقشع عن بعض المزايا المنهجية المتجلية في الفوائد الجلى التي جاء بها يقول: «... وعلى رغم ذلك كله فإن كتابه حافل بالفوائد»[19].

مفهوم الأدب

وقبل مناقشة منهج المستشرقين في التاريخ الأدبي، تجب الإشارة إلى مقصودهم من كلمة أدب أولا لأن مدار الجزء الثاني من منهجهم في تاريخ الأدب وهو تصنيف الأجيال الأدبية متوقف على هذا الفهم الذي يضيق ويتسع حسب تصور كل مستشرق.

لقد أراد كارلونيلينو أن يثبت أن كلمة (أدب) ترجع إلى لفظة (الدأب) أي العادة. والديدن بدعوى أنها اشتقت من الجمع لا من المفرد أي من (أداب) التي نقلت إلى (آداب) على هيأة بئر ورئم وظئر، وتجمع على آبار وآرام وآظار، التي كان في الأصل أبآر وأرآم، وأظآر، مدعياً أن العرب قد نسوا أصل هذا الجمع «ونسي العرب أصل هذا الجمع وما كان فيه من قلب وخيل إليهم أنه جمع لا قلب فيه، فأخذوا منه أدبا لا دأباً ..».

وقد رد عليه تلميذه طه حسين مفنداً رأيه اعتماداً على عدم صدور لفظة الأدب مشتقة من الأدب بتسكين الدال أي الدعوة إلى الوليمة، وعلى عدم ورودها مشتقة من الأدآب جمع (دأب)، وعلى الاعتماد التاريخي الذي ينص على عدم وجود نص جاهلي وردت فيه لفظة (الأدب).

كما يقرأ أيضا بعدم ورود اللفظة في القرآن، وإلى عدم اطمئنانه إلى كلمة (أدب) الواردة في الحديث.... إلخ[20].

وبناء على منهج لساني ظل يسلكه شارل بيلا في معالجته النقدية أو التاريخية الأدبية، سوف يتبنى فهم نلينو لكلمة أدب بمعنى عادة وديدن... وقد أقر في مقاله طرح المستشرق فوللرس أيضاً الذي لم يكد يحيد عن فهم نيلينو، وسيستشهد بحديث آخر غير الذي استشهد به نلينو وهو «فإنه دأب الصالحين قبلكم»، فالأول عن الأدب والثاني عن الدأب بمعنى العادة والديدن، ولكنه سيضيف تفسيرا آخر يوضح المراد من دأب وهو أن الكلمة مثلها مثل كلمة (سنة) التي تعني في معناها المحسوس، السبيل أو الدرب، وأن كلمة أدب مغرقة في التجريد على خلاف الدأب فهي مغرقة في الحسية، وأن الكلمة الثانية (الأدب) لا نعثر عليها في القرآن، لكنها تحضر في الأحاديث النبوية، وهي لها معنى علم، وبأن مسيرة كلمة أدب رغم طول استعمالها لم تكتسب مفهوما تقنياً خاصاً بينما اكتسبت كلمة (سنة) قيمة دينية وكلمة (أدب) معنى موازياً ولكنه - في نظر المستشرق - معنى دنيوي، وبأن اللغويين يقابلون كلمة (أرب) بالراء، إرابة، وما يتفرع منها خاصة أريب بكلمة أديب، مع أن أريب تعني الذكي والفطن أما الأديب فهو الذي يمتلك كافة الصفات المقومة للأدب (السجايا والخصال الحميدة...)، ويؤازر رأي نيلينو في إثباته أن لفظ أدب في حالة الإفراد يدق معناه، انطلاقا من عهد بلوغ العرب درجة من الحضارة أرفع، ويتابع توسع اللفظة عند نلينو والمستشرق غابر بيلي حيث ستشمل في نظره - مجموع المعارف الدنيوية، وتدرج اللفظة من المكتوبات ذات الطابع الأخلاقي إلى المختارات النثرية أو الشعرية والفكاهة والنوادر والثقافة العامة إلى الأدب كتكوين مهني... ولكن هذه الاستنتاجات التي يكونها شارل بيلا عن مفاهيم نيلينو وغيره لم تقف به عند مرحلة الإعجاب والانبهار بها، بل إنه اقترح لفهم «الأدب الواسع» ثلاثة أصعدة تتداخل فيما بينها، وهي: الصعيد الأخلاقي والصعيد الاجتماعي والصعيد الثقافي، وقد تتبع مفهوم الأدب في الثقافات اليونانية والتركية والفارسية والرومانية، وتتبعه في أمهات الكتب النقدية، كالحيوان والبيان والتبيين للجاحظ، والتوابع والزوابع لابن شهيد

ومروج الذهب للمسعودي، وإن كان تركيزه على الجاحظ أكثر مقلبا صيغ ومشتقات كلمة (أدب)[21].

أما كارل بروكلمان فيطلق لفظة (أدب) على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة. وانتقد بمرارة أغسطس بوك الذي جعل النقوش الباقية لشعب من الشعوب من صميم الأدب واعتبر ذلك تطبيقا وإسفافاً في حق الكلمة، انطلاقا من ثقافة الأمة التي توظف فيها، ولعل بوك انطلق من فهمه هذا اعتماداً على إحدى اللغات الميتة التي تجسد الوثائق والرسائل تاريخها وقال إنه إذا كان هذا مقبولاً فلأن هذه الثقافة ضعيفة أو في حكم الميتة، ولا يصح لنا أن نعطي اللفظة هذا الحكم وهذا المعيار عندما يتعلق الأمر بلغة ذات ثروة فظية ضخمة كاللغة العربية مثلاً «فلن يسمى أدباً من نتاجها حينئذ إلا ما اتجه من أول الأمر إلى دائرة أوسع من السماع والقراء،... على أن ظواهر هذا النتاج تزداد وتتكاثر عند شعوب الثقافة الحديثة إلى حد يضطر مؤرخ الأدب إلى الاقتصار على الشعر، فالذي يعد أدباً على وجه العموم عند شعوب الثقافة الحديثة هو ثمار الشعر بأوسع معانيه فحسب».

وقد عاب على فلهلم شيرر إدخاله تاريخ العلوم في دائرة البحث الأدبي التاريخي، مبرراً ذلك بتنوع الحياة الحديثة، ويتراجع عن رأيه السابق الضيق المحصور في الشعر معلناً أن إخضاع تاريخ الأدب العربي لقيود الثقافة الحديثة واقتصاره على الشعر سيبقى غير كامل، ولأن اللغة العربية لم تبق محدودة بحدود أمة واحدة، بل صارت أداة كل ثقافة وحضارة في المحيط الواسع الذي نفذ إليه الإسلام ديناً ... ومن ثم ينبغي على مؤرخ الأدب العربي أن يدخل كل ظواهر التعبير اللغوي في دائرة عمله، ولا يجوز له الاقتصار على فن القول في نطاق أضيق إلا في العالم الحديث[22].

وفعلاً كان تصور بروكلمان للأدب واسعاً حيث أدخل فيه مجالات شتى: تاريخية وأدبية ولغوية وفقهية وفكرية وفلسفية، فجاء كتابه موسوعياً.

ومن هنا كانت هذه الاختلافات في التصور الأدبي المتأرجحة بين الضيق والاعتدال والسعة تعبيراً عن اختلافات منهجية في التعامل مع تاريخ الأدب العربي، فضاقت عند أصحاب الاختيارات والمنتقيات واتسمت بسمة الانتقاء والتفضيل والمفاضلة والموازنة إلى حد الإجحاف والتضييق وأحياناً تكرار الاختيارات واعتماد التبريرات النقدية القديمة العالمة أحياناً والفجة أحياناً أخرى، كتفضيل البيت الفلاني على الآخر لمعنى ابتكره أو لتكراره على ألسن الرواة في المحافل والبلاطات أو تقديم هذه المقطوعة أو هذه القصيدة على منافستها لمعنى سبقت إليه أو لسيرها على التقاليد المسطرة من طرف العلماء بالشعر والنقاد.

واتسعت عند من يريدون ربط النصوص بالعصر والمناسبات وبالازدهار أو أفول الحضارة والحكم والسلطة، وكثرت التقسيمات والتصنيفات.

وعلى إثر ذاك التوسع في فهم الأدب سارع مؤرخو الأدب وخاصة المستشرقين منهم إلى تتبع مسيرة الأدب العربي مصنفين إياه إلى أجيال زمنية، وحقب مزدهرة أو مندحرة (منحطة) تراجع فيها الأدب وقلما يخلو عصر من انحطاط وقد تأثر مؤرخو الأدب العرب بمنهج المستشرقين منذ نهاية القرن التاسع عشر أو قبله بقليل إلى عصرنا الحالي، وشجعوا على اقتفاء أثرهم، وهذا حفني ناصف مثلاً عندما ألقى محاضراته (تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية) سنة 1910 على طلبته، دعا إلى محاكاة أسلوب (الإفرنج) قائلاً (إن ساكني الدار يعرفون ما تحتويه أكثر من المترددين عليه من الزوار مشيرا بذلك إلى المستشرقين[23]).

وسار على نهجه عدد كبير من المؤرخين ومصنفي الأدب، فقد قدم جرجي زيدان كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية)، وذكر في مقدمته تاريخ معرفة الأوروبيين بتاريخ الأدب، حيث حددها بالنهضة الأخيرة، ولكن ما أن خاضوا في تاريخ الأدب حتى برعوا فيه لتوفرهم على المنهج العلمي ولرصيدهم المعرفي في تصنيف الأدب وفق المدارس والتخصصات.

وعلى هدي الاطلاع المنهجي سارعوا إلى تصنيف وتقسيم الأدب إلى عصور ستكون زاداً وفيراً للأدباء من بعدهم كطه حسين وجرجي زيدان وحفني ناصف.

إن تقسيم جرجي زيدان كتابه إلى ثمانية عصور كان رائده في ذلك مجموعة من المستشرقين، مثل: جوزف هامر جرستال وألفريد فون كريمر وآرتبنت وإدوارد فانديك وفيليديس قسطنطين... ويبقى الأثر الكبير على جرجي زيدان راجعاً إلى بروكلمان وإلى كتابه العظيم الفائدة (تاريخ الأدب العربي)[24].

وقبل جرد تقسيمات المستشرقين تجدر الإشارة إلى تقسيم جرجي زيدان ليتضح مدى التأثر بتقسيماتهم.

قسم زيدان العصور الأدبية إلى ثمانية، وهي:

- الجاهلية الأولى: 500م.
- الجاهلية الثانية وتنتهي بالعام الأول للهجرة.
- عصر صدر الإسلام وينتهي بعام واحد وأربعين للهجرة.
- العصر الأموي وينتهي بعام 132هـ.
- العصر العباسي وينتهي بعام 656هـ.
- العصر المغولي وينتهي بعام 923هـ.
- العصر العثماني وينتهي بعام 1213هـ.
- العصر الحديث.

اهتمام المستشرقين بالتصنيف التاريخي

وهذه نماذج لتقسيمات عبر العصور من طرف المستشرقين:

1 - المستشرق جب GIBB:

قسم هذا الباحث العصور إلى ما سماه الأدوار، وهي تسمية مخالفة لجل المستشرقين.

1 - اللغة العربية 2 - عصر البطولة (500م - 622م) 3 - عصر التوسع (522-750م) 4 - الأدب في عهد العباسيين (813-847) 5- الأدب في عهد العباسين [كذا] (847-945) 6 - حلقة سيف الدولة 7 - العراق تحت حكم بني بويه 8 - فارس الشرقية 9 - الأدب في الأندلس (750-1091) 10 - العراق وفارس (1055-1258) 11 - مصرو وسوريا (1055-1258) [كذا] 12 - الأدب العربي في الأندلس في الدور الفضي (1091-1237) 13 - عصر المماليك (1258-1800) 14 - الأدب العربي في سوريا ومصر (1258-1517) 15 - الأدب العربي في إسبانيا وإفريقيا الشمالية منذ 1258 16 - الادب العربي (1517-1800م).

وما يلاحظ على تقسيم (جب) أنه قسمه إلى أدوار أولاً، وإلى عدد من الأدوار أكثر من سواه ممن قسموا الأدب إلى عصور، وعدم التزامه بالحقبة الزمنية لأن هذه الحقبة قد تطول فتتجاوز الدور المتحدث عنه إلى دور آخر. والأمثلة كثيرة، وتسميته الأدوار أحياناً بحدث أو مكان غالب (حلقة سيف الدولة) (فارس الشرقية) (عصر البطولة).

ويختلف عمر الطالب في حديثه عن تقسيم (جب) عن بلاشير في حديثه عن التقسيم ذاته، فالتقسيم الذي أوردناه أعلاه هو من وصف بلاشير، أما عمر الطالب فيرى نقلا عن حسين الواد أن تقسيم (جب) هو التالي:

- العصر البطولي 500-622.
- عصر التوسع: 622-750.
- العصر الذهبي: 750-1055.

- العصر الفضي: 1055-1258.

- العصر المملوكي: 1258-1800م.

وهو في نظره تقسيم خماسي الأبعاد الزمنية، فمن أين جاءت زيادات بلاشير وتوسعه؟ الواقع أن رأي الطالب - وتبعاً لذلك - رأي حسين الواد كان تأثرياً ولكنه أكثر علمية في التدقيق رغم تناسيه الأدب العربي في إسبانيا وشمال إفريقيا، والأدب الأندلسي - والأدب في سوريا ومصر[25].

2 - *تقسيم نيكلسون*

قسم نيكلسون العصور الأدبية الى سبعة.

1 - العصر الحميري 2 - عصر ما قبل الاسلام 3 - عصر الرسول صلى الله عليه وسلم 4 - عصر الخلفاء 5 - العصر الأموي 6 - العصر العباسي 7 - العصر الحديث.

وهذا التقسيم سنرى أنه لا يختلف عن تقسيم بروكلمان، وسيؤثر في كثير من مؤرخي الأدب العربي خاصة شوقي ضيف.

3 - *تقسيم بروكلمان*

قسم الأدب العربي إلى مرحلتين

1 - أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الأمويين سنة 132هـ/ 750م، وهي ثلاثة أقسام:

أ - الأدب العربي إلى ظهور الإسلام.

ب - محمد (صلى الله عليه وسلم) وعصره.

ج - عصر الدولة الأموية.

2 - الأدب الإسلامي باللغة العربية

في هذا الصنف - ونظراً للاختلالات التي انتابت الأدب العربي في أواسط القرن العاشر الميلادي وبعد القرن الثالث عشر جراء تحطيم المغول

لذلك الازدهار الذي دام ثلاثة قرون بين (ق 10، وق 13) قسم تاريخ الأدب الإسلامي إلى خمسة أعصر.

1 - عصر ازدهار الأدب في عهد العباسيين بالعراق منذ حوالي 750م الى سنة 1000م تقريباً.

2 - عصر الازدهار المتأخر للأدب منذ سنة 1000 تقريباً إلى سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 1258م.

3 - عصرالأدب العربي منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم 1517م.

4 - عصر الأدب العربي منذ سنة 1517 حتى أواسط القرن التاسع عشر.

5 - الأدب العربي الحديث.

والملاحظ في هذا التقسيم الذي ظل رائداً في مجاله إلى العصر الحالي، أنه يلتقي في بعض محطاته مع تقسيم نيكلسون، ومع بعض محطات (جب) وقد قلصه بعض المستشرقين أثناء الحديث عن أهمية كتابه (تاريخ الأدب العربي) إلى عصور خمسة فقط مازجين بين فترتين في تقسيم واحد كما فعل بلاشير في كتابه، ومدد بعض المعاصرين العصور التي اعتمدها بروكلمان الى سبعة دون التزام من هؤلاء وأولئك بالتقسيم السليم الذي أقر به بروكلمان نفسه في مقدمة كتابه وكما ترجمها عبدالحليم النجار[26].

ولم يفت بلاشير أن يعلق على تقسيم بروكلمان والخط الذي سار عليه وأن يشيد بعمله وبكتابه ويذكر عدداً ممن تأثروا به، «إن بروكلمان يشجب أيضاً كل تصنيف قائم على التقييم الجمالي لأنه مطبوع بالذاتية، فإن المستشرق وريشيا Reshea في كتابه «مختصر الأدب العربي» شتوتغارت 1925، 34/1 انتهى به الأمر إلى تبني تصنيف بروكلمان، زد على ذلك فإن نيكلسون في كتابه (تاريخ الأدب العربي) لندن 1907 ص 79-131 بقي أيضا في الخط ذاته، أما جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» 1-71 وما بعدها فيشيد مذهباً مؤداه أن تصنيف الشعراء الجاهليين يجب أن يتم

بعد أن يقام وزن لقيمة آثارهم، أما المستشرق غبرييلي... فيظل ضمن منظور صحيح لأن المقصود في نظره، منظر شامل حيث يذكر الشعراء الممثلون لتلك الحقبة بعد وضعهم في أمكنتهم وذكر مميزاتهم الخاصة[27].

ويبدو أن تقسيمات هؤلاء المستشرقين رغم تسلسلها الزمني وإعطائها صورة تاريخية وأدبية وفنية عن العصر فقد اتسمت في أغلبها بالسمة السياسية وهذا ما جعل الدكتور طه حسين - رغم تأثره الواضح والمعلن - بكارلونيلينو - يتجنب الوقوع في الطرح السياسي، فهو قد اتجه بكلياته إلى الانتفاع بمناهج المستشرقين ورواد الثقافة الحديثة في دراسة الأدب العربي... وهو أيضاً قد أفاد من المستشرقين ولكنه طبع هذه الإفادات بطابعه الخاص وقدمها للقارئ العربي وأعطاها صبغة المسلمات نظرا لإعجاب القارئ بها (الضعف السياسي والانحطاط الأدبي وفكرة عدم تحديد العصور الأدبية على أساس التقسيم السياسي»[28].

4 - تقسيم بلاشير

وقد استفاد بعض المستشرقين من تقسيمات هؤلاء الثلاثة ومن غيرهم كما استفادوا من بعض عيوبهم التصنيفية، ورغم نبوغ بروكلمان في هذا المجال وتدقيقه وحسن تصنيفه حسب ما يقر به العديد من الباحثين، فإن خير من استفاد منه من الجانبين الإيجابي والسلبي هو بلاشير، حيث اعتمد أولا تصنيفاً ينظر بعين الاعتبار إلى الانتماءات القبلية، واعتبر هذا التصنيف عملياً وله محاسن جمة... رغم بعض مساوئه التي يمكن أن تصلح... كما اعتمد في تحقيبه الزمني روزنامة محددة لا تتجاوز القرن الخامس عشر الميلادي (التاسع للهجرة) وله في ذلك تبريراته كالجودة والطرافة، وهما مصطلحان نقديان يستحقان أن يقف عندهما النقاد والباحثون، يقول بلاشير ناصًا على منهجه في تاريخ الأدب: «وقد رأينا من جهة أخرى التوقف في كتابنا عند أواخر القرن الخامس عشر للميلاد (التاسع للهجرة) فضربنا صفحاً عن كثير من الشعراء التافهين، والناثرين المجردين عن الطرافة

والجماعين التعبين الذي عاشوا من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للهجرة والذين لا يستحقون أن يفسح لهم المجال في تاريخ أدبي «وقال أيضاً» ولابد لنا شئنا أم أبينا من الاعتماد على تصنيف ينظر بعين الاعتبار الى الانتماءات القبلية ولهذا التصنيف بادئ ذي بدء، محاسن جمة، وهو أنه عملي»[29].

وكما انتقد بلاشير - في لطافة - منهج التقسيم إلى عصور بالطريقة الروتينية والجامدة التي بنى عليها المستشرقون كتبهم في تاريخ الادب خاصة المستشرق (جب) وبشكل غير مباشر ومجامل أحياناً منهج بروكلمان وهو ولي نعمته، ولم يحد عنه إلا قليلاً (أو لنقل لم يجاره إلى العصر الحالي).... فقد لقي المنهج الاستشراقي «في تصنيف الأدب إلى عصور نقداً لاذعاً من طرف بعض مؤرخي الأدب العربي، فقد هاجمهم صادق الرافعي في مقدمة الطبعة الاولى لكتابة (تاريخ آداب العرب)، فهو يرى أصحابه قد عبثوا بتاريخ الأدب وبأنه أجنبي عن الآداب العربية، قد ابتدعوه قياسا على مواضعات ومواصفات أدبهم هم، ولكنه في الأخير يسلم - إلى حد ما - بجدوى عملهم ولكن شريطة عدم تجاوز الحضارة العربية إلى تاريخ آداب اللغة التي نزل بها القرآن الكريم فكان الإعجاز على الدهر... فتاريخ الآداب في كل أمة ينبغي ان يكون منفصلاً عن حوادثها الأدبية»[30].

اهتمام المستشرقين بالمختارات الشعرية

ومعارضة الرافعي لها ما يبررها دينياً، وهو موقف يربأ بالنص القرآني أن تعبث به أيدي الأدباء من العرب - بله المستشرقين - فهو كلام الله ووحي منزل وليس بكلام بشر يتدرج الإعجاب به ويختلف حوله المتنوقون حسب ثقافتهم ورصيدهم اللغوي والبياني، أما معارضة مؤرخي الأدب والمستشرقين للتقسيم وفق العصور فلها أوجه عديدة تطرقنا لرأي طه حسين وبلاشير على سبيل المثال لا الحصر.

ويبقى أن البديل والوجه الثاني لتاريخ الأدب هو الوجه الانتقائي الاصطفائي، الذي ينتقي أجمل القصائد والمقطعات التي سارت بها الركبان لجمالياتها وإيقاعها أو لمعانيها وحكمها أو خصوصية غرضها (رثاء أو هجاء أو مدحاً أو غزلاً) أو لنمطيتها وعدم خروجها عن المألوف.

وهذه الاختيارات تتم عن حس نقدي مؤسس على ثقافة لغوية وبلاغية وعروضية، وتذوق رفيع ومعرفة بالأنساب والأحداث والوقائع، فهي أقرب إلى الناقد منها إلى مؤرخ الأدب أو بالأحرى تبرز وجه المنتقي من حيث تذوقه وأحكامه النقدية قبل أن تبرز وجهه كجامع ومصنف، ولا أدل على مبلغ ثقافة أبي تمام والبحتري النقدية قبل الشعرية في حماستهما أو ثقافة ابن الشجري أو الخالديين أو أبي العباس الجراوي، أو صاحبي المفضليات والأصمعيات... فما دور المستشرق في اختيار الأدب الرفيع وفي تصنيف الأدب وفق الجودة؟ وهل الاختيارات عند المستشرقين لا تخضع إلا لمعيار الجودة كأصحاب الاختيارات الذين ذكرناهم؟ أم أن اختياراتهم وتصنيفاتهم ستخضع - إضافة إلى ذلك - للتصنيف الزمني أيضاً؟

من مصنفات المستشرقين في مجال الاختيارات هذا النموذج للمستشرق الإسباني غارسياغومس الذي ألف كتاباً صغيراً سماه (الشعر الأندلسي)(*) سلك في تأليفه المنهج التاريخي والانتقائي معاً، وهو في الأصل اختيار على اختيار سابق لابن سعيد المغربي عنوانه (رايات بن سعيد المغربي)، وقد اعتمد المستشرق الاختيارات الأندلسية نفسها مضيفا إليها اثنتين وأربعين مقطوعة.

وقد عنون كتابه (الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه) وهو كما يبدو تأليف في سيرورة هذا الشعر ومميزاته الأسلوبية (الحديثة والتقليدية والبلاغية والإيقاعية) وجرد تاريخي له، بل ومقارنة بين تطور الشعر العربي في المشرق مع نظيره في عدوة الأندلس، ترجمه إلى العربية الناقد والمصنف الكبير حسين مؤنس الذي كرس جهوده التعريبية لخدمة

الأدب الأندلسي. ومترجماته عن المستشرقين الإسبانيين عديدة.. يقع الكتاب في 162 صفحة من القطع المتوسط قدم له المترجم بتقديم أطر فيه العمل وأشاد فيه بجهود غارسيا غومس في التاريخ والاختيارات، كما أضاف المترجم للبحث جمالية خاصة وذلك بإتمام المقطوعات التي لم تف بالغرض أو الوصف المطلوب.

أ - الجزء التاريخي من الكتاب:

يتضمن 56 صفحة، منها ما هو تاريخ أدبي محض ويشمل 41صفحة، ومنها ما هو حديث نظري مشفوع ببعض الاستشهادات والطرائف الأدبية والفنية من ص 42 إلى الصفحة 56 القسم الأول من الجانب التاريخي النظري يبدأ بعنوان ضخم هو (تطور الشعر العربي في المشرق). تلته على التوالي عناوين تدرجية عبر مراحل التاريخ العربي في الأندلس:

- عصر الإمارتين - عصر الخلافة- ابن شهيد وابن حزم - عصر الطوائف - عصر المرابطين - عصر الموحدين - مملكة غرناطة.

أما القسم الثاني منه فتطرق إلى عنوان ضخم كذلك (موضات الشعر الأندلسي)، تلته عناوين «تيماتية» أو أغراض كالحب والجمال - الوصف والتشبيه - موضوعات أخرى - فنون الشعر الأندلسي (المديح والهجاء والرثاء).

ب - الجزء التطبيقي/ الانتقائي من الكتاب:

بدأه الكاتب بتمهيد بسط فيه منهجه في الاختيارات في ثلاث صفحات، والمختارات التي سينصب عليها اهتمامه في نظرة إجمالية واستغرقت صفحة واحدة، وعنوان ضخم كذلك يخيل للقارئ من عنوانه (شعراء غرب الأندلس) أنه سيتحدث عن هؤلاء الشعراء بعيداً عن شعرهم،

ولكن الواقع أن هؤلاء الشعراء ذكروا بجانب مقطوعاتهم، وقد استغرق هذا الجانب وهو المهم كاختيارات 40 صفحة بالإضافة إلى مراجع الكتاب وترجمة غارسيا غومس من طرف المترجم حسين مؤنس، وكشاف، ثم تصويبات طفيفة استغرقت زهاء الصفحة، وترجمة التقديم الذي وضعه مؤنس في مقدمة الكتاب بالعربية إلى اللغة الفرنسية.

المنهج الذي سلكه المستشرق غومس في كتابه

يقر بأن البحث كلام مبسط عن خصائص الشعر الأندلسي وأحواله، وبأنه تاريخ كامل للتطور الظاهري لهذا الشعر الأندلسي (مادام قد خصه لإبراز التطور الذي لحقه تأثرا بالمشرق).

كما تحرى الباحث في اختياراته التي أضافها وهي 42 مقطوعة على (رايات ابن سعيد المغربي) أن تجيء موافقة لروح الكتاب الأصلي.

يعلن صراحة مخالفته منهج الدارسين الذين لا يرون في الشعر العربي إلا وسيلة لتطبيق ما يدرسونه من النحو أو مصدرا يستخرجون منه مادة تاريخية، وهو اختار أن يدرسه لما يضمه من عناصر الجمال وهذا حافز منهجي معلن من طرف الباحث، فالجودة والجمال مطلوبان في الاختيارات وهذا منهجه الإجرائي في الكتاب:

- ذكر مبررات اهتمامه بكتاب «رايات المبرزين وغايات المميزين لعلي بن موسى بن سعيد المغربي، ومبررات منح أحمد زكي باشا إياه هذا الكتاب».
- ذكر الهدف من وضع ابن سعيد كتابه «جمع في باقة واحدة أشتاتا من مقطعات الشعر الصغيرة الأريجة...» أي أنه خلاصة شهية متخيرة عن ذوق (وهو إقرار بالاختيار وباستعمال الذوق مادة أصحاب المختارات ومحكهم النقدي والتصنيفي).
- استعرض حجم الكتاب وعدد مقطوعاته ومنهج المؤلف في ذلك المعتمد على

التقسيم حسب البلاد ومرتبة الشعراء الاجتماعية في البلاد، وبحسب الأعصر أيضاً (وهو منهج توليفي وليس منهجا تلفيقياً).

- ذكر الصعوبات التي انتابته أثناء التنقيب ومنها:

- عدم التمكن من تبين الخيوط المشرقية من المغربية في الشعر الأندلسي.
- الحذر الذي يتعين على المتعرض لها أن يأخذ نفسه بها.
- ضرورة الإحاطة بآثار الشعرين الأندلسي والمشرقي جميعها إحاطة مفصلة ودقيقة.
- إقراره بعدم دراسة ذلك إلى الآن (إلى عهد كتابة كتابه).
- إقراره بضرورة تمييز عناصر الشرقي عن الأندلسي وبأنها مهمة صعبة.

ويعلن طريقته في الأخير وهي أنه سيكتفي بذكر التطور العام للشعر الأندلسي وإيراد خصائصه الظاهرة وموضاعاته الغالبة عليه دون تعرض لتحليل مادة الشعر نفسه حسب تعبير حسين مؤنس.

- انتقاؤه وجمعه 112 مقطوعة لكبار الشعراء الأندلسيين وبعض الشعراء المغاربة.

- قناعته بأن الشعر المغربي (الإفريقي) يدرج في آثار الشعر الأندلسي.

- ذكره طريقة الترتيب التي سكلها صاحب الرايات دون مركب نقص: «على نسق راعيت فيه نظام ابن سعيد في الرايات فجلعتها ثلاثة أقسام».

ويتحدث غارسيا غومس عن تقسيمه الثلاثي:

الأول: غرب الأندلس «إشبيلية وإقليمها حتى الجزيزة الخضراء وبلاد الجوف والمغرب الأقصى من جزيرة الأندلس (البرتغال)».

الثاني: وسط الأندلس: قرطبة وطليطلة وغرناطة والمرية ومالقة.

الثالث: شرق الأندلس: بلنسية ومرسية ولورقة ودانية وجزيرة شقر وسرقسطة وتطيلة، والجزائر الشرقية.

ويشرح أبعاد هذا التقسيم الجغرافي (الإقرار بتقليديته - ومألوفيته - الترتيب الزمني للشعراء - إلحاق بعض شعراء المغرب بهم).

- وبأنه سيورد المختارات دون شروح أو تعليقات.

- وبأنه سينقي القطع التي «تصح في الترجمة دون شروح».

- وبأنه سوف يلجأ إلى نثر التشبيهات «في نثر إسباني واضح».

إن هذا المنهج الانتقائي الذي سلكه إيميليو غارسيا غومس قدم للقارئ خريطة جغرافية للشعراء الممتازين.

حيث لم يورد شعرا لشاعر مغمور في نظره - كما قدم أشعاراً جيدة اعتمادا على مقاييس جردها في ثنايا القسم التاريخي خاصة ما سماه القديم المحدث، وكان في ثنايا الكتاب يلجأ إلى نفحات نقدية تقوم على الموازنة والمطابقة وتتبع الحافر على الحافر بين شعراء الشرق وشعراء الأندلس، وهي نفحات وتأملات سنتعرض لها في المجال النقدي عند المستشرقين، ومنهجه هذا كان وسطاً بين تاريخ الأدب والتحقيق وسيكون التحقيق (باعتباره امتلاكاً للأداة والمادة والمضامين والأشعار) جسراً لبلوغ المنهج النقدي لدى المستشرقين.

اهتمام المستشرقين بالتحقيق

إن عمل المستشرقين ارتبط بالتحقيق أكثر من أي شيء آخر، لأنه أداة ووسيلة لتوفير الإنتاج الأدبي أو التاريخي أو التراثي عامة، وعليه بعد ذلك ينصب العمل ويتحقق المبتغى خاصة إذا كانت المنهجية سليمة والهدف والمقصد والنية الحسنة متوفرة.

وقد لاحظنا في حديثنا السابق أن تاريخ الأدب أو اختيار المنتقيات لا يتأتى إلا بجمع المادة من مظانها والبحث والتنقيب عن المكنون في الآثار والحفريات والنقوش، ودراسة اللغات واللهجات ومقابلة النصوص فيما بينها،

وسواء تعلق الأمر بدراسة ديوان كامل أو بكتاب برمته أو بقصيدة واحدة أو حتى ببيت يتيم.

وأغلب كتب مؤرخي الأدب من المستشرقين الذين تحدثنا عنهم تؤكد أنهم اعتمدوا في عملهم على تحقيق النصوص وتتبعوها في مظانها وقابلوا نسخ الدواوين والمخطوطات والمطبوعات، خاصة نسخ المستشرقين من بني جلدتهم السابقين عليهم يقول بلاشير «وعندما نعرض في أيامنا لتحقيق قصيدة يجب الاعتماد على مصادر متعددة، ومن هنا نشأت الاختلافات في أجزاء الأبيات وعددها وتسلسلها، ولاشك في أن خيانة الذاكرة سبب الاختلاف»(31).

ورأينا كيف انتقد المستشرقون بعضهم البعض من هذه الزاوية لعلميتها واعتمادها محكاً لمصداقية العمل والتراث، ورأينا كيف انتقد المستشرق غونزاليس بالانثيا المصنف الأدبي ابن دحية، وعاب عليه عدم اعتماده منهجا يتأسس على التروي والاطمئنان إلى الإنتاج والركون إلى التحقق والتحقيق... وسنلحظ مثيلا لذلك عند الحديث عن المعطى النقدي عند المستشرقين.

وعمل المستشرقين التحقيقي – رغم سلبيات بعضه وانتقاص المحققين غير المنصفين منه – عمل جبار قدم للإنسانية خدمات جلى ووضع رهن إشارة القارئ إنتاجات أدبية لم تكن لتتوفر له – على الأقل في هذه الحقبة – لولاهم.

وقد أشاد الأستاذ يوسف حسين بكار بجهودهم عامة، وقدم لنا نماذج من تحقيقاتهم لم يصل إلى مستواها المحدثون من المحققين العرب... ففي طبعة «الفهرست» لابن النديم التي حققها المستشرق غوستاف فلوجل – وهو من المستشرقين المجدين النشطين – مع تعليقات لروجر بوهانس، وميلر أشاد بهذا العمل كثيراً وبالمنهج المتبع، كما أشاد بعمل مستشرق لا يقل همة ونشاطاً عن فلوجل وهو غوستاف فون غرنباوم وسنقف عند نقده أيضاً فيما بعد، لقد جمع هذا المستشرق شعر سلم الخاسر مع أشعار لمطيع بن إياس وأبي

الشمقمق، وطبعها في كتاب بعنوان «شعراء عباسيون» قام بترجمة هذا العمل الدكتوران يوسف نجم وإحسان عباس، وأشاد بكار كذلك بجهود المستشرق الإنجليزي هيوبرت دارك في طبعه وتحقيقه كتاب (سياست نامه) لنظام الملك الطوسي، وذلك من خلال المزايا التالية:

- خلو هذه الطبعة على الخصوص من الأخطاء التاريخية.
- بذله كما بذل محمد قزويني وهو محقق سابق للعمل ذاته - جهودا جبارة في اكتشافه أخطاء كثيرة أخرى غير التي وجدت عند السابقين.
- تميزه المنهجي وتفرده في اكتشاف بعض الأخطاء.

يقول بكار مثلاً «إن هذا خطأ تاريخي لم ينتبه إليه أحد من المحققين الأفاضل سوى دارك» وحتى عندما يلمس بكار بعض الاستدراكات على المستشرقين كالتحريف مثلاً، فإنه - بعد تقصّي الحقيقة والتحري - يصل إلى أنها استدراكات غير مقصودة، مثل ما وقع عند استدراك البعض على فلوجل في تحقيقه للفهرس وعلى غرنباوم في تحقيقه لـ «شعراء عباسيون»، فهو يرى أن عملهم يتم عن جهد، والقضايا التي وصلوا إليها سليمة ومضبوطة، وأن التحريف الذي نسب إليهما غير مقصود أولاً، ولم يسلم منه أحد من النقاد والمصنفين والجامعين القدامى... خاصة ما تعلق بتسميات القبائل وإثبات أخبار العمالقة وجرهم وثمود، وقد وقع في مثل هذه الأخطاء - حسب بكار - المحقق النسابة الصفدي صاحب الوافي بالوفيات[32].. ورغم هجوم بعض المحققين على المستشرقين المحققين فإنهم لم يستطيعوا أن يبخسوهم حقهم الفعلي، وهو وضعهم بين أيديهم المادة الخام.

أ- جمع الدواوين

سأتحدث عن نموذجين فقط من جهود المستشرقين في جمع أشعار الشعراء لضخامة العمل، وأول هذين الجامعين دي سلان الذي رأينا قيمة

عمله ودوره في نشر الثقافة والتراث العربي، وقد جمع شعر امرئ القيس، فهو أول من عنى بشعر امرئ القيس واهتم بجمع شعره حيث نشر 28 قصيدة، وهو الاختيار نفسه الذي ورد عند الأعلم الشنتمري من رواية الأصمعي ضمنه كتابه «دواوين الشعراء الستة» أو أشعار الشعراء الستة الجاهليين، كما هو مطبوع الآن، وقد لخص محقق الديوان الأستاذ الكبير محمد أبو الفضل ابراهيم منهج دي سلان العام في هذا الاختيار في:

1 - حذف الشرح (وهذا شبيه بما رأيناه سابقاً عند غارسيا غومس).

2 - تقديم حياة الشاعر بالفرنسية.

3 - أردف بحثه عن حياة الشاعر بذكر الترجمة من كتاب الأغاني.

4 - اعتمد في نشرته على مخطوطتين في مكتبة باريس: رقم 1424 ورقم 1425، وهما مكتوبتان على التوالي 57هـ وخلال القرن الحادي عشر.

5 - وصف المخطوطتين في مقدمة الكتاب وصفاً مفصلاً.

6 - اختيار للمجموعة (المخطوطتين) اسم «نزهة ذوي الكيس وتحفة الأدباء من قصائد امرئ القيس».

ورغم إشادة أبي الفضل بعمل دي سلان ودوره في اختيار الأشعار، فقد ذكر في المجال نفسه مستشرقين آخرين صبوا اهتمامهم على جمع شعر امرئ القيس، ولكنهم دون مرتبة دي سلان ومنهجيته، حتى وهو يذكر من بينهم آهلواردت الذي كانت له إسهامات في الجمع والتحقيق لا يستهان بها.

فقد نشر - بدوره - كتاباً سماه «العقد الثمين في الشعراء الستة الجاهليين» وضمنه نشر ديوان امرئ القيس ولكن عن نسخة السكري لا الأصمعي، أضاف إلى الديوان أبياتاً نسبت لامرئ القيس كما ذكر أبو الفضل مع هذا المستشرق مستشرقين آخرين كالإيطاليين كابزوتي Capzotti وجريفيني Griffini والألماني ر. جايير R.Geyer.

وقد بين أبو الفضل بعض أخطاء هؤلاء خاصة ما تعلق بنسبة قصيدة شينية إليه في مقدمة الديوان[33].

والنموذج الثاني هو هارتيغان Hartigan فقد أشار الدكتور عزت حسن بدوره الجبار عندما عرض لبشر بن أبي خازم الشاعر الجاهلي في مقال له، يقول المحقق عزت حسن «... أما في العصر الحديث فلم أجد أحدا عرض لبشر بن أبي خازم سوى المستشرق هاريتغان والسبب في ذلك فيما نرى فقدان ديوانه، وقلة انتشار شعره، وضآلة المتداول المعروف منه، ومن الحق أن نقول إن بحثنا الموجز هذا عن بشر ما كان ليكتب لو لم يقع إلينا ديوانه، ولو لم نقم بإخراجه إلى الناس»[34].

وهذا إنصاف وتقدير من عزت حسن للمستشرق هارتيغان،.. واعتراف بدوره في تسهيله مهمة تحقيق الديوان، فبقدر إفادته منه بقدر عدم إفادته من النقاد والعلماء والمصنفين القدامى وذلك لتوفر بعض هؤلاء على نتف قليلة وضنينة وأخبار بسيطة وأجزاء من ترجمته ومنهم: أبو عبيدة وابن سلام الجمحي وابن حبيب وابن قتيبة والأصبهاني والثعالبي وابن الشجري وابن الأثير والبغدادي «ويظهر لنا من هذا الاستعراض والتعداد أن المصادر التي تكلمت على بشر بن أبي خازم ليست قليلة على كل حال، ولكن المادة فيها ضئيلة لا تعني كثيراً ولا تشفي غليلاً، ثم إن هذه المادة نجدها معادة مكرورة في أكثرهذه المصادر لأنها منقولة بعضها من بعض، كما أن قسما منها موضوع غير صحيح، ندفعه ولا نعتد به»[35].

فما هي مبررات إعجاب عزت حسن بمجهود هرتيكان؟

لقد سلك المستشرق في مقالته اتجاهين أحدهما نظري وتجلى فيما يلي:

1 – حاول أن يصور من خلالها صورة لحياة بشر.
2 – نجح في تحديد الزمن الذي عاش فيه بشر على وجه التقريب.
3 – نجح في انتقاء هذا التحديد من الأخبار الواردة عن بشر في كتاب الأغاني وهي موضوعة وغير صحيحة.

أما على المستوى الثاني/ الإجرائي.

فقد رأى أنه استطاع أن يحيل على القصائد في مظانها بدقة رغم التلفيق الذي لجأ إليه حسب عزت حسن.

ورغم انتقاد عزت حسن لمنهجية هرتيكان - كدأب أي باحث يتحرى الدقة في أطروحته- ومنها على سبيل المثال:

1 - استناده على الأخبار ومنها غير الصحيح.

2 - تلفيقه ست قصائد من شعر بشر بن أبي خازم اعتماداً على الكامل.

3 - للمبرد والأغاني للأصفهاني واللسان لابن منظور والتاج للزبيدي...

رغم ذلك فقد أشار بجهوده وبجرأته وبنتائج عمله، وبالدقة التي سلكها في تحديد زمن بشر وعدم إطلاق الحكم، بل أحياناً يلجأ إلى الإشارة فقط متنصلاً من الحكم ومن المسؤولية اعتماداً على الإحالة أو الإشارة على المظان والمصادر.

وفي الأخير يقر عزت حسن بفائدة المقال وجدواه على أطروحته، وعندما استثناه من بين الذين تطرقوا لابن أبي خازم، فذلك ليعترف له بالمجهودات الجبارة في توفير المادة، وكل من أبي الفضل ابراهيم وعزت حسن قد أقرا بدور كل من دي سلان وهرتيكان على إنجازهما وبفضل جهودهما في توفير المادة لهما سهلة أحياناً ومشوبة ببعض المشاكل أحيانا أخرى، وذلك لم يزر من قدرهما بل بالعكس أعلى منه كثيرا[36].

ب - جمع المختارات:

لن أقف عند نماذج متعددة من المختارات، لضيق المجال أولاً، ولاعتمادي مثلين قيمين عبر العصور، وهما الأصمعيات والمفضليات، أما الحماسات فلطولها ولتشابه مضامينها وتكرار بعض قصائدها وغلبة طابع الحماسة عليها، وكذا لعدم الحسم في أيها تقدم وأيها تؤخر بدءاً بحماسة

أبي تمام أو البحتري ووصولاً عند الحماسة المغربية لأبي العباس الجراوي.

يقرر محققا الأصمعيات أحمد شاكر وعبدالسلام هارون بأن أول من طبع الأصمعيات قبلهما هو المستشرق وليم بن الورد، وهو اعتراف بالريادة واقتحام مجاهل التحقيق والطبع والنشر، ولكن هذا الاعتراف يخفي وراءه نقداً لاذعاً بل وتسفيهاً وانتقاصاً لمنهج ابن الورد هذا، وقد بلغت الانتقادات اللاذعة ذروتها بتمني المحققين عدم اهتمامه بذلك العمل أصلاً «ليته لم يفعل!!»، وشككا في مصداقية الطبعة ووصفوها بالسقم «... إن الظاهر أنه طبعها عن نسخة سقيمة لا يوثق بها» ورمياه بالتصرف فيها بغير حق، ونعتاه «بقلة التمرس بلغة العرب» مما أساء إليها أشد «أفسدها إفساداً»، أو مثل «أعطى لنفسه حق ملكية التصرف في ترتيبها ومجموعها» واتهماه بعدم الحرص على الأمانة العلمية التي اشتهر بها المستشرقون كما رصدا أخطاءه المنهجية وبرراها وهي في نظرهما:

1 - تغيير ترتيبها، حيث رتب القصائد على القوافي على حروف المعجم، وهو عمل لاداعي له بعد ظهور المطابع.

2 - الحذف: حذف 19 قصيدة (مقطوعة) منها بدعوى تكرارها في المفضليات.

3 - تعديل مكان بعض الأصمعيات عما كانت عليه في المفضليات فالأصمعية رقم 13 ذكرها في رقم 30 وهي المفضلية رقم 85، وأنها تنقص بيتاً من البيتين، السادس والسابع.

4 - اختلاف رواية القصائد بالزيادة والنقص والتقديم والتأخير.

كما استدل المحققان على الاختلافات (التكرار في المفضليات من الأصمعيات التالية: (71-77-79-87).

فالأصمعية 71 هي المفضلية 100.

والأصمعية 77 هي المفضلية 106.

والأصمعية 79 هي المفضلية 108.

والأصمعية 87 هي المفضلية 116.

مع نقص أبيات من هذه أو زيادتها فيها أو في المفضليات، أو تقديم أبيات أو تأخير أخرى.

5 - تغيير الألفاظ في الرواية وهو كثير في نظرهما.

وزادت حدة هجومهما عندما لمسا الفروق الجوهرية بين النسخة الأصلية التي طبع عنها المستشرق، والأصل الموثق الذي اعتمداه هما، بحيث اعتبرا أن الفرق لا يرجع إلى تصرف المستشرق أو صنعه أو اجتهاده. فهو عندهما «أضعف من أن يخطئ فضلاً عن أن يصيب».

وذكرا الفروق العديدة (انظر ص 8-9).

ويستنتجان في الأخير - بعد بيانهما الذي وضحاه والذي يجرد ويرصد الخلافات بين الروايتين والأغلاط التي وقعت في طبعة ليبزج وهي طبعة (وليم بن الورد) - أنهما لم يعتمدا على طبعة إطلاقاً لأنها في حكم العدم: «وأظننا نستطيع بعد هذا البيان، وبعدما حققنا كثيراً من الخلاف بين الروايتين، وبعدما بينا كثيراً من الأغلاط التي وقعت في طبعة ليبزج أن نزعم أن «الأصمعيات» التي هي الأصمعيات لم تطبع من قبل، وأننا أول من أخرجها موثقة محققة غير فخر».

وهذه الثقافة الإقصائية لم نعهدها في كلام المحققين المشهورين، وفي أعمالهما العديدة المشتركة بينهما أو بين هارون وأخ أحمد شاكر المرحوم محمود شاكر. أو المنفردة وهي عديدة. وقد جر عليهما هذا النقد - الصحيح من وجهة ما والباطل من جهة أخرى - انتقادات النقاد والأدباء والمحققين[37].

أما المفضليات التي بشرح أبي القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، فكانت من تحقيق كارلوس ليال أو (لايل) كما يحلو للبعض أن يسميه.

يقر المحقق الجديد للمجموعة محمد نبيل طريفي[*] بأنها خير طبعة نشرت، وأنها قد نفدت لقدمها ويقر بأن المستشرق وقع - مع كل ذلك في بعض التصحيفات، ولكن ذلك لم يحل دون اعتماده على مطبوعته «اعتمدنا في إخراج هذه النسخة - وبعد بحثنا الطويل عن مخطوط قديم- على مطبوعة المستشرق كارلوس يعقوب لايل، والتي طبعت بمطبعة الآباء اليسوعيين في بيروت عام 1920»، وهو الرأي نفسه نجده عند المحققين المعروفين أحمد شاكر وعبدالسلام هارون.

قد اعتمد لايل عدة مخطوطات بعضها في مكتبة السلطان بالقاهرة، وبعضها في جامعة لايلي باستانبول أو بمكتبة آيا صوفيا، أو في فيينا، وهي نسخ متفاوتة الضبط حسب رأي طريفي والمستشرق نفسه. يقر طريفي - كما رأينا في البداية - بنفاسة وقيمة الطبعة، كما يذكر بعد الهفوات التي وقع فيها لايل، كالأخطاء والتصحيفات، ومنها:

- تغييره بعض الألفاظ بسبب عدم وضوح الصورة في رواية الأصل، مع أن الأصل كما يقول طريفي صحيح.
- حشر بعض الزيادات التي لا تقدم شيئا للمتن.
- بعض الأخطاء في الشكل والرواية (يتحفظ طريفي في تهجينها لشكه في مصدر الغلط هل هو الطبع أم وهم المحقق»[38].

أما المحققان السابقان شاكر وهارون فيريان أن الحذف قد أثر على المخطوطة «ولعل هذه القصائد التسع عشرة [وهي القصائد التي أشار إليها المحققان في تحقيقهما للأصمعيات] كانت في النسخة التي طبعت عنها المطبوعة. ثم حذفها المستشرق المصحح، بأنها ثابتة في المفضليات»[39].

ومهما اختلف المحققون في تقديم أو الانتقاص من لايل، فإنهم - جميعاً - قد وجدوا المادة بين أيديهم سهلة المنال، ووجدوا تعريفاً بالإنتاج ومرجعية صالحة لأهل الدار أن يتبنوها ويرعوها ويتعهدوها بالعناية

والتحقيق الدقيق ولولا المستشرق كارل لايل ما وصل هذا الإنتاج الضخم إلى القارئ. وسنرى العديد من النقاد الذين أشادوا بعمله وبعمل المستشرقين عامة في هذا المجال ولربما كانت فورة الغضب من شاكر وهارون غيرة على هذا الإبداع الانتقائي الضخم الذي يجب أن يتولاه ثقة أو ثقات.

النقد الأدبي عند المستشرقين

أ - المنهج الانعكاسي

أشرنا في ما سبق إلى دور المستشرقين في تاريخ الأدب والتحقيق، واعتبرنا جهودهم في هذا المجال الثاني مفيدة وجادة، وأرضية للمحققين العرب لنشر الدفائن والمخطوطات، وإظهارها للقارئ العربي جلية لاغبار عليها، وأن هذه الجهود ستكون رصيداً نقدياً يواجه به النقاد الكم الهائل من الأدب غثه وسمينه، والنظريات النقدية التي تتطاول على الإنتاج الأدبي دون أن تعتمد على سند صحيح أو برهان أو مدرسة أدبية معترف بها، تملك خصوصيات معينة تميزها وتؤطر أصحابها في إطار لا يقتحمه غيرهم إلا ونعت بالتطاول والغربة.

إن تمييز الجيد والرديء من الأشعار والأسجاع.. يحتاج إلى ثقافة واسعة وجهود متظافرة ومادة غزيرة. تلك المادة الغزيرة هي آليات التحقيق من لغة ونحو وبلاغة وعروض ووثائق وأصول وفروع ونسخ متعددة وسند صحيح للرواية.. وتلك الجهود هي جهود المحققين وعلى رأسهم في القرون الثلاثة الأخيرة جهود المستشرقين.

وإذا كانت المناهج مختلفة ومتعددة عندهم في تاريخ الأدب خاصة في مجال التصنيف وتقسيم العصور والأجيال فإنها تكاد تلتقي في مجال الاختيارات لغلبة التذوق والاطلاع على الأحكام النقدية القديمة وتواتر الروايات حول قصيدة أو بيت أو حكمة أو مثل أو معنى أو صورة شعرية أو

وصف سبق إليه، أو تميز بغرض أو حالة فلسفية أو نفسية أو اجتماعية (قبلية مثلاً).

وفي كلتا الحالتين التصنيفية أو الانتقائية فإن المرجع النقدي هو الانطباع والذوق التأثري والسليقة، وحضور أقانيم عمود الشعر العربي إن في شكلها المتكامل عند المرزوقي ومعاصريه أو في شكلها القريب أو العمومي كما عند ابن قتيبة والأصمعي وأبى عمرو بن العلاء... أو في شكلها المتوصل إليه بالحدس وغلبة التصور.

وقد عثرنا في مؤلفات الأقطاب من المستشرقين الذين سنعرض إلى بعضهم أمثال بروكلمان وبلاشير وغومس عن معطيات تقليدية كالطبع والصنعة واللفظ والمعنى، والرونق والدربة والسليقة والفحولة... وكل ما يمكن أن يستمده العربي قديماً من عالم الطبيعة والحيوان وما يحيط به من مكونات الصحراء من رمال وخيام وأطناب وأوتاد وأبعار إبل ونقط عروس...

وغلب عند أصحاب المختارات على الخصوص المعطى الآلي: النحو والعروض والبلاغة، وغلب عليهم - إلى جانب ذلك - النسق والنمط المألوف الذي يعد مدماكاً وقالبا يجهد الناقد المستشرق نفسه في حصر نقده فيه. وهذا النمط لن نتحدث عنه لأنه يكون سلوكا عاما لديهم، ولأنه معيار يرصف المعاني والأوصاف رصفاً ويحشر في طبقة واحدة عددا تضيق به الطبقة، وقد رأى القارئ في تاريخ النقد الأدبي فشل أصحاب الطبقات في ضبط أحكامهم ومعاييرهم عندما قسموا الشعراء إلى طبقات وفق المعطى السابق، وبالتسلسل بدأ الذوق ينمو عند أولئك وهؤلاء حتى بدأ يتجسد اتجاهاً سيصل ذروته عند أصحاب المختارات من المستشرقين كغارسيا غوميس مثلاً.

وعندما تأثر هؤلاء المستشرقون أصحاب الاختيارات بالنمط التقليدي للاختيارات كما هو معروف عند أصحاب الحماسات والمفضليات والأصمعيات والجمهرة... بدأنا نجد - كما رأينا سابقا - نقداً لبعضهم لأنه حاد عن النهج أو لم يتبن منهجاً واضحاً، أو لم يعتمد مادة غنية أو لخضوعه

لعفو الخاطر... وبدأنا نرى تنكب المستشرقين عن هذا النهج التقليدي. والتفكير في منهج يربط - أو يحاول أن يربط - شعر الشاعر ببيئته ورسم نفسيته وشخصيته داخل قبيلته. وظهر ما اصطلح عليه بالمنهج الانعكاسي وهو اعتبار الشعر مرآة لصاحبه (قائله) والحالة التي قالها فيه، وإذا كانت القولة ترجع إلى (بوفون) buffon الذي صرح بأن الأسلوب هو الرجل، وأن الشعر مرآة الشاعر وإنشاؤه... فإن طه حسين - ومن خلال اطلاعه على أدب الغرب، وتأثره بأستاذه المستشرق كارلونيلينو - قد تبنى بدوره هذا المنهج وظل يطبقه بعد كتابيه مع المعري في محنته وخصام ونقد... كما كان تأثير ديكارت فيه أوضح من هذه الزاوية أو هذا المنهج «ولهذا فالتركيز الآلي للنص على نظرية الانعكاس ونظرية الأدب، بأن الأديب ابن بيئته، ومرآة عصره سيعطي لتصور طه حسين المنهجي بعدا أساسيا في مسألة النص العربي، ولاسيما أن هذه النظرية الأدبية تستطيع أن تحتوي وتتمثل منهج ديكارت وكروازيت والمستشرقين»[40].

ومفهوم المنهج الانعكاسي هذا ذاع وانتشر في الأدب في القرن 19، ولم يرد قبل ذلك حسب رأي حسين الواد الذي يصفه بـ «مفهوم يعد الأدب [مرآة] تنعكس عليها حياة الأفراد والجماعات... وهو مفهوم وفد على الفكر العربي من الشام.... أخذ به جرجي زيدان وأديب إسحاق ولويس شيخو، وفد على مصر عن طريق أولئك الشوام. وعن طريق أولئك المستشرقين الذين تستدعيهم الجامعة الأهلية المصرية بداية من سنة 1908وقد نشر مطران سلسلة من المقالات النقدية منها (الكتاب أمس والكتاب اليوم) إذ ظهر فيه مفهوم (الانعكاس) ظهوراً محتشماً. أما من المستشرقين فنذكر الإيطالي كارلو نيلينو فقد كان لدروسه عن تاريخ الأدب العربي أثر كبير في طلبته، وهو أثر تحدث عنه طه حسين بقوله: «لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»[41].

وهذا المنهج الانعكاسي لم يرد عند المستشرقين كنظرية يؤمنون بها ولا

يطبقونها على الإنتاج الأدبي بل حاولوا تجريبها بهدف الوصول إلى الوثوقية من الشعر الجاهلي خاصة.

ومن الذين جربوا المنهج نجد أولاً الناقد المستشرق جورج يعقوب الذي حاول دراسة قصيدة الشنفرى (لامية العرب) وهي القصيدة التي نالت نصيب الأسد من العناية من طرف المستشرقين أكثر من غيرها، وقد سماها يعقوب (نشيد الصحراء) وهو عنوان مقصود يؤكد المنهج الانعكاسي، لأنها بحق نشيد للصحراء ومرآة لها ولحياتها الصعبة الجافة الموحشة، وقد درسها دراسة مفصلة، كما اهتدى إلى مواطن هذه القصيدة «هي تلك المرابع في جنوب مكة بين الجبال التي تقع في شمال اليمن حيث مضارب الأزد عشيرة شاعرنا، ويقول إنني لا أفهم كيف يستطيع المرء أن ينكر هذه القصيدة التي تتنفس بغير تلك الجبال ويعزوها إلى رجل من بين أولئك اللغويين الذين يقتلون وقتهم جدلاً في إعراب ضرب زيد عمراً... إن هذه القصيدة أصدق قطعة شعرية في أغاني الصحراء وأن الانتحال إذا تناول غيرها فهو عنها بعيد لم يمسسها ولا حام حولها»[42].

وكما أشرت فإن لجوء النقاد إلى هذا المنهج يدافع عن وثوقيتهم بالشعر الجاهلي ويرد على أصحاب الانتحال والوضع كما سنرى، وهذا الرأي الذي جاء به جورج يعقوب تكرر عند كارل بروكلمان، فقد ضرب على الوتر نفسه، حيث انتقد (كرنكو) في حكمه على (اللامية) وانتقد مارجوليوث صاحب ظاهرة الانتحال في العصر الحديث على الأقل... «ليس هناك ما يحملنا على موافقة قدامى اللغويين الذين اقتفى أثرهم (كرنكو) في دائرة المعارف الإسلامية والذين افترضوا لهذه القصيدة اللامعة بين قصائد الشعر الجاهلي شاعرا آخر غير الشنفرى الذي رويت له القصيدة»[43].

وقد وقف ناقد مستشرق آخر من وحدة القصيدة الموضوعية وبالتحديد قصيدة الشنفرى موقفاً رائعاً هو غوستاف فون غرنباوم، واحتكم - بدوره إلى المنهج الانعكاسي الذي تجلى في وحدة الجو النفسي فيها، حيث

اعتبرها تعبيراً عن موقف واحد وصدور عن جو نفسي للشاعر وعن طبيعة واحدة هي طبيعته فقال: «إن هناك نوعاً من رابطة نفسية بين القفز الاستطرادي من موضوع إلى موضوع بين هذه الانتقالات العاجلة من حال إلى حال ومن انتباه إلى آخر»(44).

ورؤية غرنباوم لوحدة القصيدة العربية لا تبتعد كثيراً عن تصور ابن طباطبا والحاتمي وابن رشيق في وحدة القصيدة حتى وهم يبحثون فيها - فقط - عن الشاهد الشعري الذي يمثله في الأكثر بيت واحد.

ومعرفة غرنباوم بالمنهج الانعكاسي جعله يؤمن أولاً - مثلما آمن بروكلمان ويعقوب - بنسبة القصيدة للشنفرى دون سواه، وجعله ثانياً يصل إلى تأكيد الوحدة الموضوعية للنص(وحدة الموضوع)، وساعده على امتلاك أدوات التحليل النقدي والبلاغي كالوصف والتشبيه، يقول «كان أقوى وسائل الشاعر في الوصف وأروع ما أبدع من فنونه [ويقصد بذلك التشبيه في القصيدة] فتؤلف الصورة الفنية المتكاملة والناضجة لأدب الذئب عند العرب، فقد أكثر الشاعر العربي القديم من استخدام التشبيه لإثبات إبداعه وفيه بلغ درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة»(45).

فقد اكتسب الناقد منهجا نقدياً تحليلياً عبر محطات القصيدة من التيه الصحراوي وقساوة مفاوزها، وخشونة عيشها وشراسة وحوشها وأنسها أيضاً، لأن الشاعر قد التحم مع الذئب التحاما تقاسما فيه معا شظف العيش... فكيف استمد غرنباوم سلطة هذا المنهج التحليلي والانعكاسي في آن واحد، وكيف امتلك - عقب ذلك - نظرية أدبية يجريها على الشعر بعد أن أعطت أكلها في تحليله لقصيدة الشنفرى؟ يرى محمد أحمد حمدون أن غرنباوم امتلك كل ذلك اعتماداً على معطيات ومؤهلات أساسية منها ما يلي:

- تمحور نشاطه حول علاقة الإسلام بالأدب العربي.
- انتفاعه بجهود المستشرقين الذين مزجوا عناصر التراث العربي الإسلامي في دراساتهم .

- استفادته من مناهج الدراسات المتداخلة في الغرب التي تسعى إلى إيجاد علاقات هامة بين الأدب والدراسات الانسانية الأخرى[46].

وربما كان للمنهج النفسي حضور مواكب في نقد غرنباوم وبعض المستشرقين الذين حللوا نص (الذئب) للشنفرى من خلال قصيدته (لامية العرب).

وهذا ليس غريباً لأن المنحى النفسي كان حاضراً في نقد ابن قتيبة قديماً عندما رسم للقصيدة العربية منهجا تسير عليه وعندما وقف بالتحديد عند النسيب (اللائط بالقلوب)، ومزج المنحى النفسي بالانعكاسي عندما تتبع مسيرة الشاعر العربي وهو يقطع الفيافي والقفار وتتلون ذاته ومخيلته وأفكاره - ومن ثم إبداعه - بجمال هذه الطبيعة أو وعورتها، وتنعكس على سفره وراحلته وذاته سواء بسواء إن حزناً فحزن أو فرحاً ففرح...

إن استشفاف الحالة النفسية للشاعر في القصيدة الجاهلية، مشفوعة بانعكاس طبيعي متولد من مفازات الصحراء وأحراشها وكثبانها ورياحها الهوجاء أنوائها السود المظلمة.. جعل النقاد يقفون على خصائص الشعر الجاهلي دون أن يرجعوا إلى الكتب التاريخية العربية القديمة ولا إلى المجاميع الكبرى كالأغاني وخزانة الأدب والحماسات والجمهرة... ولا إلى الكتب الأكاديمية التي تسهل التقسيم المرحلي للعصور وتقر بأصول الشعر العربي في الجاهلية.

جعل ذلك النقاد يقفون - من خلال القصيدة العربية الواحدة - من القصيدة التي تميز الشنفرى أو تأبط شراً من الشعراء الصعاليك عن شعراء النعمان وعمرو بن هند وملوك غسان، كالنابغة وزهير والأعشى... وتميز شعراء المعلقات بعضهم عن بعض، وتميز من خلال الرحلة والظعائن من رحل وتنقل للمدح والطمع في النوال كالنابغة أو الاعشى أو للصلح بين القبائل كزهير أو للترفيه ومغالبة النزوات واقتناصها كطرفة...

وجعل ذلك النقاد يقفون عند دستور القصيدة ونمطيتها ومراقبة من

حاد عنها قيد أنملة، بدعوى مباشرة الموضوع/ الغرض، أو ابتداع نمط جديد خفيف على القلب، وإن كان الابتداع - كمفهوم - بعيد التصور والتكون والكل يخضع للتقليد والعرف، وإنما يخالف مرغما فيعاب عليه.

وجعل هذا وذاك النقاد المستشرقين يرصدون القصيدة العربية من حيث نمطيتها وبنيتها المتواضع والمصطلح عليها من طرف علماء الشعر من النقاد كابن قتيبة الذي سطر لها مسطرة لا تكاد تخرج عنها في مقدمة كتابه الشعر والشعراء... فمنهم من أقر ابن قتيبة وأقرانه على طرحهم، ومنهم من اتبع مسلكاً مخالفاً اعتماداً على الانعكاس الذي لمحنا إليه سابقاً.

وهذا المستشرق «بروانه» ينتقد ابن قتيبة في منهجه وتصوره، وهو اختلاف في الغاية والوسيلة ففي حين يرى ابن قتيبة النسيب في القصيدة وسيلة لابد من نهجها يراه «براونه» غاية واستقلالاً ذاتياً. أي يعتبره وحدة موضوعية، ويستشهد على ذلك من خلال مقدمة ابن قتيبة نفسه، ومن خلال الشعر الجاهلي الذي يصف الطبيعة الصحراوية، وهي طبيعة كلها افتتان وإعجاب كفيلان بجذب المستمع والرائي على السواء - وهذا شبيه بما سبق عند يعقوب وغرنباوم -. وليس ذلك وقفا على النسيب، وليس وحده اللائط بالقلوب، كما يرمي ابن قتيبة - على شاكلة النقاد العلماء الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء والشيباني الذين يرفضون الشعر الحضري - بالتحضر، «لأنه رجل حضري يعيش في مجتمع متحضر بعيد عن البداوة غاية البعد...».

وإذا كان حسين عطوان ينتقد (فالتربراونه) لهجومه على ابن قتيبة وتعنيفه إياه دون أن يرد ما قاله إلى سابقيه من (أهل الأدب)، وينتقده من زاوية عدم معرفته بالأثر «الوجودي» للشعر الجاهلي، ورصده للبقاء والفناء، فإن الدكتور عز الدين اسماعيل تأثر بالمستشرق، بل نسخ ما جاء به نسخاً - حسب تعبير عطوان - أو لنقل سرقه سرقة علنية حسب تعبير ناقد لقب نفسه أبا سلمى وعاب عطوان على عز الدين إسماعيل ذلك: «وإنما أفضنا في استعراض أهم ما جاء في مقالة عز الدين اسماعيل لندل على أنه نقل

أفكار المستشرق الألماني ونسبها إلى نفسه، فالفكرة هي نفس الفكرة، والشواهد والنتيجة هي النتيجة عينها، وإن كان له من شيء في المقالة كلها فهو أنه وضحها وجلاّها»[47].

وسنقف عند رأي جريء جدا للمستشرق كارل بروكلمان رصد فيه بنية القصيدة العربية في حينه.

إن لجوء المستشرقين إلى تحليل القصيدة الشعرية، والوقوف عند مقوماتها الأصلية كبنية متراصة وتعبيرها عن حالة الشاعر ومنازل حله وترحاله، وكثرة أوصافه وتشبيهاته - كل ذلك كان بهدف - أو لصالح - دحض نظرية انتحال الشعر، وإثبات وجوده وتمثيله حياة الجاهلية بدقة متناهية تتابع كل شاذة وفاذة من فضاء الصحراء والواحات والسيول...

ب - معالجة المستشرقين ظاهرة الانتحال في الشعر الجاهلي

إن قضية وضع الشعر الجاهلي وانتحاله شغلت الباحثين قديما وحديثاً منذ نبه إليها ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات الشعراء، عندما لمس ملامح الوضع في أشعار بعض الرواة كحماد الراوية، وخلف الاحمر، وحذر الباحثين إلى أن، ما اتفق عليه العلماء فليس لأحد أن يخرج منه، وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك، وليس لأحد أن يرضى الشك لنفسه في شعر معتمدا على رواية مفردة شاذة إذا كان اليقين يلوح في روايات أخرى تثبته وتوثقه[48].

وقد عالج القضية من العرب المحدثين الرافعي وطه حسين وناصر الدين الأسد وعطوان وخليف وشوقي ضيف والجبوري... بين مدافع عن الشعر الجاهلي - ومعه العقيدة الإسلامية ومقوماتها - ومنساق مع تيار الشك في الشعر الجاهلي على الخصوص، وقد تناول البحث فيها العديد من المستشرقين بين معتدل منصف ومسرف متحامل، وإذا كان أول من أثارها من المستشرقين هو (نولدكه) وبلاشير وكارل لايل وبروكلمان، وكلهم معتدلون

منصفون في تعاملهم معها، فإن مرجوليوث كان من المسرفين المتحاملين، حيث رفض الشعر الجاهلي جملة وتفصيلاً بدعوى أنه نظم في الإسلام ونسبه الرواة إلى الشعراء الجاهليين... فكيف لهؤلاء الشعراء الجاهليين أن يصدروا عن روح إسلامية، وأن يعثروا على ألفاظ إسلامية يدخلونها أشعارهم؟ وقد أثار مارجوليوث الظاهرة قبل أن يصدر له الكتاب الذي اشتهر به (أصول الشعر العربي)، وبالذات عندما قام بتحقيق إرشاد الأريب المعروف بمعجم الأدباء لياقوت الحموي ما بين 1907 و1926م(49).

وقد سلك مارجيوليوث منهجا طرح فيه الفرضيات متدرجة وهي على التوالي:

- إن الشعر الجاهلي نظم في الإسلام ونسب إلى الشعراء الجاهليين.
- إن الدليل على ذلك كثرة الشعر الجاهلي وتفوقه على الشعر اليوناني.
- إنه قد يكون إما حفظ بالكتابة أو عن الطريق الشفوي لا بهما معاً.
- حضور النفحة الروحية الإسلامية في هذا الشعر.
- حضور إشارات دينية وألفاظ قرآنية في هذا الشعر.
- استحالة النظم باللغة القرشية من طرف الجنوبيين، والفرق واضح بين لغتي قحطان وعدنان.
- نمطية القصيدة الجاهلية شكلاً ومضموناً.

فهذا المنهج كما يبدو انتقائي يترصد المستشرق -من خلاله- كل ما يوهن الشعر الجاهلي، إما افتراء عليه أو اعتماداً على آراء نقاد قدامى في مواضع قوة الشعر الجاهلي لا في مواضع الضعف فيلجأ إلى التحريق كما يلجأ إلى التعميم.

فنفي الثقة عن الرواة لا يصمد أمام العقل لأن الراوية قد يكون ثقة، وقد يكون وضاعاً، ووصف العرب بالوثنية، هذا أيضاً يرده النقاد بأن العرب منهم من كان وثنياً فعلاً ومنهم من كان نصرانياً.

- وقد كان لويس شيخو مغالياً إذ أضفى على الشعراء الجاهليين وبعض الأمويين صبغة النصرانية ومنهم من كان حنيفياً، أما رأيه في اختلاف اللغة فناقشه قبله بقرون عديدة أبو عمرو بن العلاء بقوله: «ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا» إلى غير ذلك من الردود التي يمكن أن تدحض تصور مارجوليوث[50].

وقد تأثر بآرائه طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) الذي كان من قبل يدعى (في الشعر الجاهلي الذي أثار ضجة عنيفة في أوساط القراء حتى انبرى له النقاد والعلماء والرجال الذين يفندون مزاعمه ويسفهون آراءه، وقد رأى طه حسين - بدوره - أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين... وشك في أشعار امرئ القيس وعلقمة وعبيد بن الأبرص والمهلهل... بدعوى اختلاف الرواة في أسمائهم، كما شك في شعر بعض القبائل كمضر، وقد انبرى العديد من النقاد للرد على الكتاب كما أشرت إلى ذلك، كالرافعي والخضري والخضر. وجمعة... كما رد بعض النقاد على مارجوليوث كالدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه الضخم (مصادر الشعر الجاهلي)[*].

ومنهم من سلك مسلك الشك ولكن دون أن يخوض في الانتحال كما رجوليوث، ومنهم من فند مزاعمه من المستشرقين أنفسهم، ومنهم كارل لايل، وجورج ليفي دلافيدا ونولدكه وأربري، ويبقى خير رد على مزاعم مارجوليوث كان لكارل لايل في مقدمة الجزء الثاني من المفضليات، وكانت ردوده منصبة على أغلب المزاعم والفرضيات التي ذكرنا، وذلك بطرق وأساليب تنم عن حسّ نقدي مرهف، وعن حس تحقيقي وتتبعي جيد كذلك[51].

وكان لبلاشير دور كبير في إبراز هفوات دعاة الانتحال تاريخياً وعمليا، فعلى المستوى التاريخي رجع بقضية الوضع والانتحال الى القرن الثالث الهجري، ووصل إلى بوادر القضية عند نولدكه سنة 1864 وبعده

بثماني سنين ظهرت عند آهلوارد، وقد شايعهم مستشرقون آخرون أمثال موير وباسيه وليال وبروكلمان وهوار... إلى أن تبلورت بالحدة المعهودة عند مارجوليوث في عدة كتب قبل أن يسطرها ويضمنها كتاباً مستقلاً هو (أصول الشعر العربي)... ولم يفت بلاشير أن يثير الانتحال في النثر أيضاً... وتجدر الإشارة من جهة ثانية أن الانتحال لا يبقى محصوراً في الشعر بل تناول النثر حتى لنستطيع الجزم أنه ليس لدينا - باستثناء القرآن - سطر واحد من النثر يرجع تاريخه إلى هذا العهد وكان منهج بلاشير في دحض مزاعم مارجوليوث - ومن سار في نهجه كآهلوارد وغولدزيهر ودورنبورغ... - علمياً وإحرائياً، حيث اتخذ المنهج الانعكاسي محكاً للحكم بقدم القصيدة، ورأى أن مضمون القصيدة وألفاظها تدل على طبيعتها، وانتقد من هذه الزاوية المستشرقين الذين ذكرناهم سابقاً من خلال شكهم في أبيات بعينها لأنها تتضمن عبارات ومعاني إسلامية كأبيات من معلقة زهير مثلاً، ووصف منهجهم بالذاتية: «وقد أظهروا في قصائد منسوبة إلى شعراء جاهليين كعبيد وعنتره وغيرهما أبياتاً تدل بوضوح على مواضيع ذات طابع تبشيري ديني... وهنا يجب أن نكون حذرين. إن اختلاف المستشرقين في طول هذه المدسوسات تدل كيف أن النقد يبقى ذاتياً»[52]... ونقد نولدكه الذي شك في أبيات النابغة.

وقبل التطرق إلى نقد الأسماء الشهيرة من المستشرقين، وقد اخترت منهم ثلاثة وهم على التوالي: ريجيس بلاشير، وكارل بروكلمان، وغارسيا غوميس لمبررات منهجية وموضوعية، ولنبوغهم في اللغة العربية... سأتحدث عن النقد العام لدى المستشرقين، وهو المتعلق بالشخص ذاته لأنه اقتحم مجالاً لا مخرج منه، أو لأنه تطاول على اختصاص الآخرين. أو لأنه أخطأ التقدير وبات يعمم الحكم ويبلوره نظرية، ويدخل في مثل هذا ما رأينا عند بلاشير في نقده دعاة الانتحال ومرددي الظاهرة، ونقده مارجوليوث متبني النظرية من المحدثين.

أ- وهذه نتف من نقدهم العام، (نقد المستشرق أبناء جلدته)، ظهرت بشكل جلي عند بروكلمان ونولدكه.

- نقد نولدكه كتاب فلرز (لغة الشعر ولغة الكتابة عند قدماء العرب) وذلك في كتابه (اللغات السامية). حيث صحح بعض مفاهيمه في هذا الإطار، وقد نقل بروكلمان هذه الحادثة في كتابه تاريخ الأدب العربي.

- نقد بروكلمان(*) المستشرق نويمان الباحث في فن الجمال الذي أخذه بدوره عن علماء التحليل النفسي الفرويدي وهو الرأي القائل بأن جمع فروع الثقافة وعلى الأخص الشعر أثر من آثار الغرائز الآخذة اتجاها عقليا ومنها الحب، وقد دحض بروكلمان ذلك «أما الحب فإنه لم يكن من البواعث الأصلية للشعر».

- ونقد (تكاتش) عندما اعتبر هذا الأخير عروض العرب نشأ على أساس شعر اليونان، مؤكداً أن الرجز لا يشبه العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلا شبهاً ظاهراً.

- ورد على كل من آهلوارد الذي زعم أن سلامة بن جندل مسلم لذكره اسم الله: الرحمن، ولويس شيخو الذي اعتبره نصرانياً، وعاب على شيخو مرة أخرى تعميمه النصرانية على جميع شعراء الجاهلية وعنفه بخصوص عدي بن زيد العبادي.

- وفي السياق نفسه انتقد (كاسكل) الذي استشهد ببيت شعري لا يصلح أن يكون دليلاً على نصرانية الأعشى رغم إقراره إياه على استشهاده ببيتين يدلان دلالة قطعية على نصرانيته.

ب - أما نقدهم للأدباء والمصنفين والمؤرخين العرب، فلا يقل أهمية عن نقدهم للمستشرقين، لكن الخلاف الظاهر في نقدهم للعرب يرجع إلى المنهج أكثر مما يرجع إلى المصطلح أو الظاهرة، وقد رأينا كيف انتقد بلانسيا ابن دحية الكلبي، وكيف سينقد غارسيا غوميس أصحاب الاختيارات من زاوية المنهج أيضاً، ولكن لايقف النقد عند حدود

السلبيات، بل تجاوز ذلك إلى الإعجاب، وما صحبه من إطلاق الأحكام القيمية.

ج - وقد سلك هذا المنهج التذوقي المبني على الإعجاب والتقدير المستشرق شارل بيلا، وقد رأينا موقفه من مفهوم الأدب. ومشتقات الكلمة وكل ما يتولد عنها من خلال التحريف أو التصحيف ككلمة (دأب) و(أرب). وكيف تخلص من لفظة أديب وأريب ليبحث عن خصائص الأدب في التراث ليضيق ما توسع فيه بعضهم ككارلو نيلينو أو يوسع ما ضيقه كارل بروكلمان، وسيناقش - كباقي المستشرقين وخاصة منهم الذين سنتطرق إليهم فيما بعد - بعض المصطلحات النقدية التقليدية كالفطرة والطبع والنظم والخطابة وأدب الفكاهة وفي صدق الرجل المنصف الموضوعي الذي ينشغل بالأدب لذاته ولجماليته، وقيمته الفنية، ولا يهمه غير ذلك، ولا يخوض في سلبيات غير معقلنة، ولا يساير المغرضين في دعاويهم، بل ينطلق من القصيدة يتحرى في أبياتها صدق الطبيعة والهاجس والسلوك، وصدق التصوير والوصف في صدق المنصف، عبر بلاشير - مثلما عبر لايل وبروكلمان وكان هو أكثرهم وضوحاً - عن قيمة الشعر الجاهلي، وفي إنصاف العلماء والمحققين قال قولته الشهيرة «لقد فقدنا منذ عصر المفضل الضبي الأمل في تمييز المنحولات التي دسها حماد الرواية أو خلف الأحمر في كتلة الآثار المشهورة بصحتها» وأناب عن المستشرقين عامة في تتبع ورصد الشعر الجاهلي وتحري صحيحه من زائفه وسليمه من منحوله المفضل الضبي العالم الثقة الذي شهد له التاريخ بالدقة والغربلة والتنقية والتصفية...

وقال مسلمته المنصفة كذلك. «وهل نجسر دون شيء من السخرية على الجزم بأننا في وضع أكثر ملاءمة للنجاح في مهمتنا من علماء القرن الثالث للهجرة (التاسع للميلاد)... فعوضا عن التمادي دون جدوى في هذا البحث العقيم فلنحول أنظارنا إلى مسائل أخرى من ذات النوع...».

فالمستشرق بلاشير يضع ثقته كلها في النقاد القدامى كابن سلام والأصمعي والعلماء الرواة الذين قطعوا الفيافي لتحقيق بيت شعري واحد.

ونظراً لقيمة قصيدة الشنفرى (اللامية) خاصة وشعره عامة ولصدقه ولتصويره الدقيق والصادق للطبيعة - كما رأينا - ولوثوقية أغلب المستشرقين بصدقه، فقد أعجب بلاشير - بدوره - بشعر الشنفرى وأثبت صحته، كما أثبت صحة شعر امرئ القيس كذلك لصدوره عن واقع معيش وتجسيده حياة الترف التي كان الشاعر يعيشها، وقد عبر بلاشير بزهو لا حد له بصدق هذه الأشعار «ولا شك في أنه يجب في البحث الذي سردناه أن ندع جانباً آثار الشنفرى التي اعتبرها بعض علماء المسلمين في القرون الوسطى أنها منحولة، كما أنه من دواعي الحذر ألا يعتبر الآثار التي وضعها حماد الرواية تحت اسم امرئ القيس». ويصل في الأخير إلى تأكيد كميات من القصائد والمقطوعات تنتمي إلى العصر الجاهلي حقاً، لأنها - وكما أشرنا واعتماداً على المنهج الانعكاسي الذي يرى القصيدة مرآة الشاعر - انعكاس للشعر الجاهلي بصورة عامة[53].

ويبقى بلاشير مخلصاً لمنهجه السليم في تتبع صدق الشاعر الجاهلي ومصداقية شعر الجاهلية بأدلة علمية وافتراضات مبررة ببراهين العالم الناقد. وسنقف عند مظاهر النقد عنده.

وسينتقد الحريري - مثلاً - ويعلي من شأن الهمذاني، والمويلحي من العصر الحديث وكلهم من أصحاب المقامات، ويظهر إعجابه بالمويلحي، كما سيلجأ الى المقارنة والموازنة بين أعمال الهمذاني والمويلحي بعمل الجاحظ في الفكاهة والكدية والسخرية...» مادام الجاحظ نفسه كتب أبحاثاً لا يمكن إيجاد ضريب لها وستقولون لي كذلك أنه انطلاقاً من اللحظة التي يستعير فيها النثر تزويقاته من الشعر يصبح النثر أصيلاً في بعض مظاهره، وسيكون الحق مع القائلين - ذلك لأن مقامات بديع الزمان الهمذاني وبعض المقامات الأخرى المتأخرة هي نتيجة جهد محمود من وجهة نظر التحرر من التقليد،

ومن جهة استلهامها النماذج الأدبية العربية الأصيلة ذات الخيال والقريحة... والمقامة تبشر بقصص المتسكعين وأنا أعتبر أن الرائعة الأخيرة للأدب العربي الكلاسيكي هي كتاب «عيسى بن هشام» للمويلحي الذي أحسن استخلاص العبر من المصادر المتوفرة لديه في سبيل تأليف إنتاج عصري ويتوجب أن نأسف بكل بساطة على كون الحريري ومنافسيه حولوا نوعاً أدبياً كان استحقاقه أرفع إلى مما حكات لفظية»[54].

1 - جهود بلاشير الأدبية والنقدية

أ - تاريخ الأدب

رغم إشادة بلاشير بجهد بروكلمان في التاريخ الأدبي العربي، وبدوره في إبراز كتابه هو (تاريخ الأدب العربي) إلى درجة اعتباره استحالة هذا الظهور لولا كتاب بروكلمان، وهو إنصاف لا حد له،... واعتبره «أحسن من أي كتاب آخر» ودعاه ذلك إلى الإشادة به «ويسرني أن أشيد بعظمة هذا العمل، ثمرة الدأب المتواصل الذي وسع آفاق معلوماتنا عن الآداب العربية... رغم كل هذا فإن بلاشير قرر مخالفة بعض نواح كثيرة في الكتاب (البحث) وذلك بالتدرج».

ومن هذه المخالفات مع الكاتب والكتاب:

1 - تضييق بروكلمان مفهوم كلمة «أدب» ومحاولة بلاشير توسيع الكلمة بإشراك التعريفات الفلسفية والكلامية والفقهية والعلمية، وبذلك فك الغموض الذي ظل سائداً كاعتبار مقدمة ابن خلدون أدباً فذاً بينما يعتبرها هو مقدمة منهجية لعلمي التاريخ والاجتماع. لأن الأثر الأدبي لا يكون كذلك إلا إذا تضمن غاية صاحبه شكلاً ومضموناً.

2 - ومن المخالفات (الانحرافات) في كتاب بروكلمان تحديده العصور الأدبية، فقد قسم بروكلمان العصور الأدبية تقسيماً لا يستوحي الاعتبارات

الأدبية الصرفة «فهو لا يعتبر إلا ثورات السلالات الملكية بيد أن صلتها مع الأدب تبدو غير متوافقة ولا حقيقية فبروكلمان – حسب بلاشير – لا يذكر الصلة بين الحوادث التاريخية والوقائع الأدبية».

3 – يفرغ بلاشير إلى أن كتاب بروكلمان يلتقي مع كتاب (جب GIBB) المعنون بتاريخ الأدب العربي فيما يخص الإفساح لدراسة الوسط الجغرافي والقومي والاجتماعي، ومع تبنيه العناية بدراسة الوسط فهو يقر بأن دور Taine لا أثر له في تاريخه الأدبي، وهو الباحث الناقد الذي أثر في طه حسين وبالعكس يرى أن أثر العرب في هذا الأثر أعمق من غيرهم فيه شخصياً... «وإذا كان لنا أن نبغي مؤيداً لنظرية تأثير الوسط على الأشكال الأدبية فلن نجد أحسن من الرجوع للعرب»[55].

وأن تشابه منهجه بمنهج (تين) Taine جاء عفوياً خاصة في المنهج الانعكاسي الذي تحدثنا عنه سابقاً وضرب صفحاً – كما يقول – في اختياراته وتصنيفاته عن الشعراء التافهين والناثرين المجردين عن الطرفة والذين يتكالبون على الجمع ويكدون في سبيل ذلك، والذين ينتمون للقرن التاسع والثاني عشر للهجرة فلا محل لهم في تاريخه الأدبي.

1 – وقد جرد الأبحاث والكتب التي استفاد منها في بحثه وفي كتابه (تاريخ الأدب العربي) ومنها:

- الأدب العربي للمستشرق كليمان هوار ونقده واعتبره متجاوزاً.
- مقالتا المستشرقين كارل بروكلمان وكراتشوفسكي عن الأدب العربي في الجزء الأول من كتاب (دائرة المعارف الإسلامية).
- صفحات كتبها المستشرق غودفروا ديمونين (النظم الإسلامية).
- مقالة المستشرق هنري ماسيه.
- مع التركيز على مختصر تاريخ الأدب العربي للأب عبدالجليل من الناحية المنهجية من نشوء الأدب العربي إلى أيامنا هذه..

- كتاب (اللغة والأدب العربيان) لـ pellat.
2 - اعترف بضرورة تجاوز هذه الأبحاث.
3 - تقديم كتابه و تضمن المنهج التالي:
- الهدف من الكتاب تجاوز حدود الأبحاث السابقة.
- وتزويد المستعربين والمتخصصين في دراسة الأدب المقارن .
- الإقرار بجرأة الخطوة التي أقدم عليها (الجرأة - الطموح - التهور).
- الإقرار بعجز مجهود واحد للإلمام بتحقيق الآداب العربية.
- يستلزم عمله أبحاثاً تمهيدية عديدة ولكنها غير موجودة آنئذ.
- مواجهة «شكوك وغوامض تحول دون وقائع هامة وأدباء مشهورين.
- عدم قدرة الطبعات المتحصلة على إرضاء فضوله.
- عزمه على عدم الوقوف أمام الصعوبات والاعتماد على «المقتنيات الضئيلة عن هذا الأدب وتخطيط المادة مع هزالتها، وتعيين حدود الأبحاث والتحريات المقبلة».
- الاستعانة بكتاب ضخم (تاريخ الآداب العربية) لكارل بروكلمان، فله الفضل في ظهور كتابه.
- إزالة ما علق به من مفاهيم مغلوطة عن كلمة (أدب) وتجنب المراجع التي تحمل هذه الصورة المغلوطة البعيدة عن الفنية في كتاب بروكلمان وفي كتب أخرى غيره.

ب - النقد الأدبي:

يمكن الحديث عن نقد بلاشير على مستويين نقد القصيدة من حيث سيرورتها ونمطيتها ونسقها التقليدي، وفي هذا النقد ميز خصوصيات كل قصيدة على حسب الغرض الذي تجسده.

1 - وهذا النمط أيضاً لا يخلو من لمسات ذاتية، لأنها منصبة - مع ذلك - على شخص الشاعر الذي نظم هذه القصيدة، كما يخلو من منهج تحقيقي يقوم به النص ويبرز عيوبه ومكامن الخلل فيه، وهو في الغالب نقد تتبعي يلاحق خطوات النص، ومسار الشاعر في بقية النصوص الأخرى ليكون تصوراً على الشاعر ويحاول إخضاع بقية النصوص للنص المنقود الذي من المفروض فيه أن يكون متكاملاً متماسكاً متسلسل الأجزاء التقليدية، فهو عملية إعادة بناء القصائد.

يقول في شعر الأعشى (أعشى همدان) بعد أن يذكر قصائده ومقطوعاته: «ففي القصيدة ذات الرقم 5 والأبيات 35-40 تحريف في النص، وباستثناء هذا فإن كل شيء يشير إلى تجانس الأسلوب والمفردات إن إطار القصيدة ذات التقسيم ممثل بالقصائد ذات الأرقام: 4-5-8-16-32. أما القصيدة ذات الرقم 4 ففيها مقاطع متتابعة بارزة جداً: نسيب + ثلب المعدبين (غير اليمنيين) الذين تخلوا عن مصعب بن الزبير + مديح اليمنيين الذين بالعكس، دعموه + مآثر مصعب وموته (البيت 20 وما بعده) ونجد في القصيدة رقم 5 المقطع المتتابع الآتي: نسيب + مديح التقي الحسين بن علي + وصف مأساة كربلاء + تعداد الذين استشهدوا في ذلك الموضع.

إن هاتين القصيدتين كما نرى مرثيتان بقدر ما هما قصيدتان سياسيتان، وثمة على كل حال أمثال القصائد رقم 20... ورقم 39... ورقم 41. إن القصائد الأكثر تواتراً هي ذات الموضوعات المدحية والوصفية... إن لغة شعر الأعشى ورواسمه لهي، بالبداهة تقليدية، فليس ثمة أي أثر للتحذلق اللفظي، بل نحن بالعكس تجاه قصائد ومقطوعات سهلة التناول للجميع (انظر مثلاً القصيدتين 4، 5 إلخ..). إن شعر الأعشى المعروف قليلاً يستحضر جيداً وجود «أسرة» شعراء، فإن فن الشعر عند الأعشى لا يسف إلى حد نظم قصائد فخفخة..»[56].

فالناقد بعد أن تتبع القصائد الجيدة، وصنفها من حيث الجودة

والأغراض، ومن حيث نجاح الوصف أو فشله.. وغلبة الغرض التقليدي (المديح)، يصل إلى مرحلة حتمية استنتاجية حيث يتشكل لديه اقتناع بأسلوب الشاعر (لغة وصنعة أو تكلفاً وطبعاً ... وعدم الإسفاف). وهو حكم نقدي كفيل بأن يصف الشاعر في مذهب شعري أو مدرسة لها أسسها وقواعدها، وهو نقد رغم رتابته وبساطته ليس إسقاطياً بل هو نقد مبرر مستدل عليه تتبعي خطوة خطوة.

2 - أما الصنف الثاني من نقده فهو الذي يتوجه إلى شعر الشاعر مباشرة فيعالجه من زاوية تمثيله العصر أو عدم خروجه عن المألوف، ويمثله نقده شعر الكميت، فعلى العكس من نقده السابق الذي يتدرج في النقد للوصول إلى الحكم النهائي نراه يبدأ بإعطاء صورة عن شعر الكميت أولا (البعد عن التجانس)، مستدلاً - كما في الصنف الأول - بأرقام القصائد أيضا، كما لم يفته في هذا الصنف الثاني - كما في الأول - أن يتتبع القصائد المرقمة (1، 2، 3) من زاوية عدم تمثيلها الغرض الأصلي للمجموعة أو التيمة التي يشتهر بها الشاعر الكميت وهي مديح الأمويين... وعدم تمثيلية القصائد الثلاث لخصوصية «الهاشميات»، ولكن كل ذلك في قالب يتأرجح بين القدامة والحداثة....

«.... إن شعر الكميت لأبعد من أن يكون متجانساً، القصيدتان ذات الرقم 1 و2 دليل ناصع، فالقصيدة الأولى مجموع مفتعل أضيفت إليه الأبيات (112 ..... 124) ورقة 3 البيت 99 وما بعده ولم يبق شيء من قصائد مديح الأمويين . إن جهداً نقدياً ضروري لكي نعثر في «الهاشميات» على أشعار تحمل طابع العصر... إن إطار القصائد هو دوماً تقريباً إطار القصيدة التقليدية، ولكن إما أن يكون النسيب قصيراً جداً أو مستعاضاً عنه بموضوعات ليست لها أي صفة تقليدية[57].

وفي هذا الصنف الثاني يدخل نقده شعر جرير، حيث يبحث - كما

يفعل زميله لويس شيخو بصورة عكسية - عن التأثير الديني كما في رثاء جرير زوجته خالدة:

صلى الملائكة الذين تخيروا والصالحون عليك والأبرار

وعليك من صلوات ربك كلما نصب الحجيج ملبدين وغاروا

بعد ذلك يتحدث عن قيمته الشعرية، وقيمته داخل قبيلته يدافع عنها الهجاء والعار وقيمة شعره السياسي، باحثاً - بعد ذلك - عن عوامل التقليد فيه، ثم يصنفه في المدرسة «الكلاسيكية لبداوة شعره، وكيف أثر في هذه المدرسة، ليصل في الأخير إلى قمة منهجه الذي تحدثنا عنه في السابق، وهو التخلص من نقد الشعر أو القصيدة (أو الديوان كما في هذا النموذج) إلى إثبات شعر الشاعر ومناهضة الانتحال والوضع فيه»... ولعله من غير المبالغ فيه الظن بأن المثل الأعلى التقليدي (الكلاسيكي) مدين في تعريفه الأطر الشعرية للأمثلة التي قدمها عنها جرير، ومن اليسير علينا أول مرة، بفضل هذا الديوان، ألا نعتبر هذا المعلم شخصية صنعها الوضاعون والعلماء، بل فناناً تميز من أقرانه بقوة ويسر وغنى، بلغت به أوج النبوغ[58].

3 - وقد يربط الحديث النقدي بقيمة شاعرين من عيار واحد، فحديثه عن الفرزدق - هذه المرة - لا يبعده عن نده السابق الذكر جرير، فشعر الفرزدق - كما هو شعر جرير - لا يقدر بثمن، فهما معاً من شعراء البادية، وشعرهما من الروعة والأصالة بحيث لا تكدر دلاءه الأشعار المنتشرة في العراق شكلاً ومضموناً: «إن أثر الفرزدق الشعري إجمالاً لا يقدر بثمن في التاريخ الأدبي فهو في واقع الحال، إلى جانب أثر جرير شهادة موثوقة على ما كان عليه الفن الشعري عند العرب الرحل شرقي جزيرة العرب في أواخر القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي وفي الرابع الأول من العصر التالي إن هذا الأثر يتبوأ مكانه في القمة، حتى في الشعر الذي سيلقى بحكم اتصاله بالعراق تطوراً ملحوظاً في المعنى والمبنى[59].

وهذه الشهادات التقديرية للشعراء التي تنم عن حس نقدي بارع جعلته يتحدث عن أسلوب النابغة الشيباني، واقفاً عند مبرر تقديره وهو بساطة العبارات والتكلف في الآن ذاته، أي في توفيقه بين البساطة والتكلف دون أن يترك الفرصة لطغيان جانب على آخر، وهو أيضاً لم تستطع أجواء التطور السابقة في العراق أن تغض منه.

وكما أعلى من شأن بعض أشعار جرير ذات المنحى الديني فقد رأى - على العكس من ذلك - أن أشعار الأقيشر ثمينة رغم ضآلتها «لأنها تشهد مع سواها على جهود آفاق للخلاص من الضغوط الدينية والشعرية....»[60].

أما حديثه عن العديل بن الفرخ العجلي، فممزوج بالحسرة والأسى وعتاب أصحاب المختارات الذين لم يدرجوه ضمن مختاراتهم، فشعره جيد، ولا مبرر لإهماله «ومن العسير علينا معرفة السبب الذي حدا بأرباب المختارات الشعرية عدم قبوله في مختاراتهم قبولاً حسناً».

60 - جهود كارل بروكلمان في تاريخ الأدب والنقد

أ- تاريخ الأدب

لعل أفضل مستشرق حاول أن يضع منهجاً علمياً ودقيقاً في تاريخ الأدب هو كارل بروكلمان ورغم تعليق بعضهم عليه فإنهم لم يخفوا تأثرهم به وسيرهم على نهجه، واقتفاءهم أثره في هذا المجال، ولعل بلاشير خير من أثنى عليه وعلى جهوده وعلى كتابه.

وكتابه (تاريخ الأدب العربي) يعتبر موسوعة أدبية تتضمن ترجمة علمية لعديد من الشعراء والكتاب والعلماء والمؤرخين والمحدثين والفلاسفة، كما تتضمن نسقاً تاريخياً وجغرافياً لهؤلاء المبدعين. ويعتبر مرجعاً لا غنى عنه للقارئ والناقد والمحقق على السواء، وهذا ما عبر عنه بكل إخلاص وإشادة مترجم الكتاب المرحوم عبدالحليم النجار «إن تعريب كتاب تاريخ

الأدب العربي لكارل بروكلمان كان أملاً يراود كل قارئ بالعربية حينما يبحث في علوم العرب وآدابهم، أو يحاول سبر جهود العلم العربي ومتابعة خطواته في تأسيس ثقافة العالم الجديد وتنمية حضارته، أو يريد حصر تشتت وإحصاء ما تفرق من تراث الفكر العربي في مكتبات العالم وخزائن الكتب.... وهو يحاول جهده أن يسجل الدور العالمي الذي اضطلع به أدب العرب - بأوسع معانيه - في دفع مواكب العلم[61].

وقدم النجار خطة عمل بروكلمان في الكتاب في مقدمة رائعة له، فقد نص على أن بروكلمان تجاوز جهود السابقين رغم قيمتها التي لا يمكن إنكارها، لأنها لا تقدم تصوراً متكاملاً للأدب العربي، ورأى بأن تصنيفه ضمن كتب تاريخ الأدب العربي ما هو إلا بسبيل المجاز، كما تحدث عن استفادة بروكلمان من السابقين ومن أخطائهم، واستنتج أن اطلاعه على ذلك المنهج إن (إيجاباً أو سلباً) هو الذي جعله يتوجه وجهة أخرى واعتبره قاطرة لكتب تاريخ الأدب العربي التي جاءت بعده، حيث تأثرت به بشكل مباشر أو غير مباشر «واحتذت منهجه على الأقل في تناول تاريخ العرب من الوجهات العقلية والعلمية البحتة. والأدبية، وغير ذلك في إطار جامع تارة، وفي دراسات مفصلة متمايزة تارة أخرى»[62].

إن منهج بروكلمان - حسب رأي النجار كذلك - لا يقف عند النظرة العربية البحتة المحدودة بحدود الزمان والمكان المستهلكة في القديم والحديث،... ولا يكتفي بعد أسماء الأدباء من كتاب وشعراء وعلماء وفلاسفة - إلخ على نمط كتب الطبقات أو التراجم... ولا يسرد أسماء المصنفات والمؤلفات العربية في مختلف فروع العلوم والمعارف والآداب على أسلوب الفهرست وكشف الظنون... بل إن ذلك كله هو بعض ما قصد إليه بروكلمان على طريقته الخاصة ومنهجه الذي ارتضاه لكتابه. لقد ألقى بروكلمان نظرة الفاحص الخبير على الأدب العربي في مختلف أزمنته وأمكنته وفنونه منذ نشأته إلى العصر الراهن»[63].

وهذا التوسع المنهجي الذي ظهر عند بروكلمان البارز في تحديده لمفهوم الأدب العربي، والذي حاول بعضهم الاستخفاف منه أو محاولة تضييقه إلى الحد الذي يقتصر فيه على العمل الإبداعي فقط، هو الذي جعل كتابه يعد - كما ذكر النجار وأحمد حمدون - مرجعاً شاملاً للعديد من المعارف والعلوم، التي تتجاوز المفهوم الاصطلاحي للأدب، وإن بلاشير في محاولات تضييقه لم يسفف كما أسف البعض، وعمل بنصيحة بروكلمان - أو لنقل منهجيته - فأدخل - مثله - كل الظواهر التعبيرية في مجال عمله كمؤرخ أدب، وإذا لجأ إلى التضييق الذي أراده بروكلمان حصره في العالم الحديث الذي يقترب فيه العالم الإسلامي - على حد قوله - اقتراباً من الثقافة الأوربية، أما فيما يتعلق بالعصر القديم فاتساع المفهوم أساسي ولازم.

ولا حاجة إلى التذكير بقيمة كتاب بروكلمان، فهي غنية عن التذكير لأن الكتاب ظهر في لحظة فرغت فيها الساحة الأدبية من كتب التاريخ الأدبي الشامل المنهج، وقد طوره صاحبه مراراً وأدخل عليه تحسينات وجهوداً تنم عن اجتهاده وكده في البحث عن الأهم، وقد صدق عبدالحليم النجار في تقديره الكتاب وتثمينه في عمل وجهود بروكلمان، وقال في حقه: «وهذا العمل لم يجمد جهد بروكلمان على المواصلة في إضافة وتعديل المادة وتصويبها، ولو أن بروكلمان قدر له أن يعيش أطول مما عاش لكان أغلب الظن أن يغير كثيراً، وأن يصحح كثيراً، وأن يزيد بعد أكثر من ذلك»(64).

وعبدالحليم النجار لم يجامله قط رغم تقديره إياه وكتابه، وهذا التقدير جعله يكون صريحا فيلاحظ عليه ملاحظتين بسيطتين ولكنهما تحتاجان إلى وقفة وإلى تصويب ضروري غيرة على هذا الكتاب المفيد.

1 - فقد عاب عليه موضع ترجمته المتأخرة للنابغة الجعدي حيث أرجأها إلى الفصل التاسع، وهو من المخضرمين. وكان أولى به أن يترجم له معهم.

2 - تكرار ترجمة بعض الشعراء كترجمة ابن الدمينة التي وردت في الصفحة 199 من الكتاب (الفصل الثالث) ضمن (شعراء آخرون في

الجزيرة العربية) تحت رقم 10، وها هو يكررها في الصفحة 249 أيضاً تحت رقم 19، وقد نبهنا المترجم إلى ذلك في هامش الصفحة المذكورة (249).

وما قيمة ملاحظتين اثنتين أمام ستة مجلدات ضخمة غزيرة الفائدة، جمة الأدب والحكمة والفلسفة والتاريخ والدين واللغة. أما الملاحظات البسيطة الأخرى فلا حاجة إلى إيرادها فهي أقل من تثار في حق هذا الكتاب الضخم.

وإن تقدير النجار وهو مترجم كتابه لجهود بروكلمان، وإن إشادة أحمد حمدون بدوره في توجيه تاريخ الأدب الوجهة الصحيحة والمنهجية، وإن اعتراف بلاشير بأثر كتاب بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) في مؤلفه، ومؤلفات غيره من حيث المنهجية والمعلومات والاختيارات، إضافة إلى موقفه المتروي من قضية انتحال الشعر الجاهلي، وتدرجه النقدي والتحليلي للقصيدة العربية - خاصة قصيدة الشنفرى - من التحليل إلى تكوين قناعة مفادها إثبات هذا الشعر الجاهلي عامة وإثبات مصداقية اللامية لتمثيلها حياة الشاعر وفضاء الصحراء ولتصويرها طبيعة الجاهلية بكل مقوماتها ومكوناتها... كل هذه المزايا جعلت بروكلمان في النقد أيضا لا يقطع بحكم أو رأي نقدي أحيانا، بل كان يلجأ إلى استعمال كلمة (ربما) وهذا كثير في كتابه مما يدل على تواضعه العلمي، وذلك مثل نفيه نسبة قصيدة جميلة في الفخر للسموأل، واقتراحه نسبتها إلى عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي «ولكن ربما كان أصح أنها لعبدالملك بن عبدالرحيم الحارثي»[65].

وقد يصرح بجهله الرأي والخبر، كما يصرح بعدم علمه بسمو عمر بن أبي ربيعة بشعر الغزل إلى مرتبة عليا وتبويئه الغرض الأصلي وإن كان - ككل الناس - يعلم بدور عمر في منح الغزل حياة قوية: «أما شعر عمر فإنه لا يتحدث إلا عن الغزل، ولا علم لنا بما إذا كان عمر أول من سما بهذا الغرض الشعري إلى مرتبة الغرض الفني المستقل بذاته، بعد أن كانت القصيدة

القديمة لا تتناوله إلا في النسيب ولكن الثابت على كل حال أنه هو الذي وهب هذا الفن حياة قوية، لأنه كان الفن الوحيد الذي يناسب طبيعته»[66].

ب - النقد الأدبي

أشرنا إلى أن بروكلمان لا يقدم الأحكام إلا بعد ترو وتؤدة، وبعد أن يستظهر المصادر والمراجع ويقلب الأحكام القديمة، سواء في حديثه عن انطباعاته النقدية حول الأشخاص أو النصوص أو المذاهب والمدارس النقدية، أو في تطرقه للمصطلحات النقدية قديمها وحديثها، وكأنه مايزال في طور التاريخ الأدبي أو مرحلة تحقيق النصوص حيث يخضعها للمقابلة والمطابقة قبل انتقاء الأصوب، لأنها وسائل تؤدي به إلى اصطناع المنهج العلمي المؤسس على البرهنة والاستدلال والحجاج وذلك كله قبل أن يمتلك المنهج الشخصي الذي يعكس شخصية بروكلمان ويميزه عن لداته من المستشرقين.

وعلى هدي هذه المقدمة سوف أتتبع مسيرته النقدية من الانطباعية والتأثرية وتبلور التذوق النقدي والجمالي واستمداد النظريات والأحكام النقدية، واقتحام التتبع والتحليل وتقديم المصطلح وتصنيف الشعراء والكتاب في مدارس تجمعهم من خلال مقومات ومواصفات محددة، إلى اتخاذ مبادرات نقدية جريئة غير إسقاطية، بل منبنية على معطيات علمية دقيقة..

1 - أحكام القيمة

كان بروكلمان يطلق أحكام قيمة مفاجئة يخيل للقارئ أثناء اطلاعه إياها أنها عفوية وإسقاطية ولا تستند إلى سند يقويها ويعطيها المصداقية والثبات، كإطلاق الأحكام التالية:

- شاعر أكبر وكبير «أو هذا شاعر من بين كذا وكذا من الشعراء، وهذا شاعر يعتبر أول من فعل كذا، أو أسبق إلى هذا المعنى، أو أول من قال كذا، أو أول من صنف في هذا العلم أو بحث فيه، وهذا أقل من هذا

شهرة... إلخ. وسأسوق بعض هذه الأحكام كما وردت في الجزء الأول من كتابه، لأنها كثيرة جدا ومنها مثلاً(67).

- «كاد ذو الرمة يكون أكبر الشعراء لو سكت بعد أن قال قصيدته».

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

- «وقد ساق صاحب الأغاني أخبار مجنون ليلى في إطار من البواعث الضعيفة في أحكامها الفني».
- «أبو دهبل الجمحي كان من خمسة شعراء قريش المشهورين».
- «جميل بن معمر العذري كان أشهر شعراء البدو في الغزل والتشبيب».
- «وشعر أبي الأسود ليس على مستوى رفيع من الوجهة الفنية كما أنه لا يقدم غنما تاريخياً جديراً بالذكر في أحوال عصره».
- «وأول من نحا بالرجز منحى القصيد، فأسبغه وأطاله كان الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حارثة العجلي».
- «وكان رؤبة بن العجاج أشعر من أبيه، وأغزر رجزاً بيد أنه لم يمارس قول الرجز إلا وهو مسن فقير...»
- «وكان قطري بن الفجاءة قائد الخوارج بفارس... كما أن شعره من أحسن ما قيل في الحماسة والوفاء للمذهب».
- «وأول من قال في الزهديات سابق بن عبد الله بن أمية أبو المهاجر البربري الرقي».
- وقال عن زياد بن أبيه: «قيل إنه أول من صنف كتابا في المثالب، ودفعه إلى ولده قائلا لهم: استظهروا به على العرب فإنهم يكفون عنكم».

2 - مفاهيم ومصطلحات نقدية وبلاغية(68)

رصد بروكلمان مجموعة من المصطلحات النقدية البلاغية وحاول التعريف بها واستثمارها في نقده العام أو العلمي أيضاً ومنها:

- *الأدب*: يطلق الأدب بأوسع معانيه على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة.
- *الحماسة*: ولم يكن عرضا أن سميت أقدم مختارات الشعر العربي بالحماسة نظراً إلى أول أبوابها وأغزرها مادة، وهو باب التعبير عن ضروب الشجاعة المختلفة.
- *السجع*: ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع، أي النثر المقفى المجرد من الوزن ويبدو أن النقوش اليمنية تدل على اتجاهات إلى استعمال القافية.
- *الحوليات*: «ويبهي أن أمثال هذه القصائد [التي تعتمد التصوير والتشبيه بشكل اطرادي] ولاسيما الطوال كالمعلقات، لم يتم نظمها دفعة واحدة... وعلى ذلك فلا يستبعد بحال من الأحوال أن تكون القصيدة من نتاج حول كامل».
- *وحدة الموضوع (المضمون)*: تحدث عنه بروكلمان، وهذا سبق اصطلاحي، وإن لم يحدد له المصطلح أعلاه، يقول «ولا نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلا في أحوال جد نادرة كما أنشأ أعشى تميم حديثاً بين ناع ومنعي إليه في حوار شعري صحيح».
- عمود *الشعر القديم*: «ولكن القصائد التي وضعها خلف الاحمر تحتفظ بعمود الشعر القديم وطابعه».

«وحافظ الأعشى في أسلوب قصائده على عمود الشعر محافظة دقيقة في الغالب».

وهو كما يبدو فهم غير سليم لعمود الشعر العربي عند المرزوقي مثلاً.

- *الغريب*: «وأكثر شعر الطرماح في الهجاء على مذهب عصره، وله قصائد في الوصف كثيرة الغريب وقيل إن ابن الأعرابي عي عن تفسير 18 كلمة

منها، وقال أبو عمرو بن العلاء إنه رأى الطرماح بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيط ويتعلمها ليدخلها في شعره، وعابه العجاج وقيل رؤبة».

3 - التشبع بآراء النقاد القدامى

أ - في هذه النقطة نجد المستشرق بروكلمان يتتبع النهج التقليدي ويصدر عن أحكام ترددت عن القدامى في شكل قناعات أصبحت بالتداول والمماحكة أحكاما نقدية بل نظريات، فبروكلمان وهو يصدرها لا يكاد يختلف في ذلك عن أبي عمرو بن العلاء أو أبي عمرو الشيباني أو الأصمعي، خاصة في الاحتكام إلى التراكيب اللغوية الرصينة أو الحياد عنها من طرف الموالي والمولدين أو فساد الذوق بالتحضر والبعد والنزوح عن البادية واعتبار شعر الجاهليين وشعر صدر الإسلام محكاً وشاهداً ورفض ما عداهما، لأن ذلك الشعر ولد أصحابه بعد العصرين: «إذا كان علماء العرب في تاريخ شعرهم بين عصرين: عصر الجاهلية الوثنية وعصر الإسلام... وينظرون إلى ممثلي ذلك العصر الأول على أنهم نماذج لا يلحق شأوها، بل أحيانا يذهبون بعيداً في تدقيقهم إلى حد التهوين من قيمة شاعر لا يمكن إنكار تفوقه لمجرد أن ولادته كانت بعد ظهور الإسلام»(69).

ب - أو عندما يستشف - حسب النهج التقليدي أيضاً - غلبة بحور شعرية معينة عند شعراء متميزين ومتفوقين في غرض شعري ما. كأن يثبت مثلاً غلبة البحور الطويلة على شعراء الفخر والحماسة وهو رأي قال به الكثير من علماء النقد ومنظريه كابن طباطبا العلوي وابن رشيق، وقبله قدامة بن جعفر. وبروكلمان، يورد هذا الرأي ويحيل على متبنيه، كما يقر عليه بعض معاصريه من المستشرقين أمثال فرايتاخ الذي أكده - قبله - وراح يحصي مراتب البحور في الشعر القديم، ويقدم الطويلة عن الخفيفة أو المجزوءة والمشطورة والمنهوكة... وقد تتبع المسار العروضي أيضا في شعر ذي الرمة رغم غلبة الرجز عليه.

ج - كما يسلك بروكلمان نهج القدامى في تأكيدهم على سبق امرئ القيس إلى استعمال النسيب في القصائد كأسلوب شعري أساسي (وهنا بشكل فيه استمداد تاريخي لهذا السبق وليس عن طريق أحكام القيمة)، كما يسلك نهجهم في الحديث عن خصائصه الأسلوبية والعروضية، كاستعمال الضرب المقبوض في الطويل بكثرة، وكثرة الإقواء في القافية عنده وكثرة التصريع في غير مطالع القصائد، وهي مواصفات ذكرها القدامى، وأحياها بروكلمان وفي إحيائها مساعدة لعلماء الأساليب المعاصرين لتتبع هذه المزايا الأسلوبية عند امرئ القيس كشكري عياد مثلاً، وصلاح فضل والمسدي... وتتبعوها عند شوقي والشابي أيضاً...

ولا أريد تتبع مثل هذه الأحكام المستمدة من النقد القديم لكثرتها ولتداخلها مع النقطة السابقة (أحكام القيمة) لأنها حتى عند القدامى لا تعدو أن تكون كذلك.

د - أما أحسن دليل على تأثر بروكلمان برأي القدامى فيتجلى في احترامه واحترامهم بنية القصيدة العربية النموذجية، وفي هذا التأثر بتصور القدامى كابن قتيبة وابن رشيق، يلتقي كذلك مع المحدثين الذين حاولوا صياغة مقدمة القصيدة العربية أمثال حسين عطوان ويوسف بكار وخلف وضيف والجبوري والقط... والمستشرقين أيضاً ومنهم (جيير) و(ليتمان).

يقول بروكلمان: «والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق، ينبغي استهلالها بالنسيب، والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها الدائرة وهو راكب في القفار. ثم يتحول الشاعر في تخلص نموذجي من موطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيره في المفاوز دون انقطاع وهو وصف قد يخرج أحياناً إلى مجرد تعداد لأسماء ما يجتازه من أماكن، ثم يخلص من ذلك إلى وصف راحلته، فإذا هو عمد في هذا الوصف إلى تشبيه راحلته ببعض حيوان الوحش، استطرد أحياناً إلى وصف هذا الحيوان وصفاً

شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصد إلا في آخر القصيدة. هذا المنهج لابد أن يكون قد رسخ منذ زمن طويل، وقد ذكر امرؤ القيس سلفا له في الشكوى على الأطلال، يدعى: ابن حذام، وإن لم يستطع أدباء العصر العباسي تعيين هذا الشاعر. وتبع المتأخرون هذا المنهج ولم يكادوا يجسرون على تغييره»(70).

ونظراً لإيمانه ببعض المقاييس النقدية الأساسية المعتمدة على البلاغة والعروض... كضرورة التصريع في بداية القصيدة واعتباره محكاً أساسيا يعرف به مطلع القصيدة من غيره، فقد أثبت لعدي بن زيد الذي نظم في النسيب قصائد بدأت بالتصريع مع عدم بدايتها بالنسيب مما يدل على مخالفته لبنية القصيدة التقليدية كما نلمس تشابها بين ما أورده حسين عطوان - متأخراً عن بروكلمان - في كتابه عن وجود مقدمات أخرى غير طللية كبكاء الشباب عند سلامة بن جندل وجران العود، وإن تميز بروكلمان بالحديث عن بداية الشنفرى في لاميته بالحديث عن خصام الأقارب بدل النسيب.

ويثير بروكلمان بعض الأساليب المتميزة في بناء القصيدة العربية، حيث يرصد الشعر الجاهلي الذي يصف الطبيعة ويكون غرضاً مقصوداً لذاته في حين يوظف الشنفرى هذا الوصف لتصوير الإنسان نفسه وأعماله، وخاصة في قصيدة الذئب، وقد آزر بروكلمان بذلك فون غرنباوم، ولم يقدم شيئاً يختلف عما قاله (براونه) الذي استمد منه عز الدين إسماعيل قوله بخصوص الجانب النفسي للشاعر في القصيدة.

والاختلاف المثير بين بروكلمان وهؤلاء جميعاً ومنهم أيضا جورج يعقوب مترجم اللامية إلى الألمانية وكرنكو صاحب دائرة المعارف الإسلامية هو خلوص بوركلمان - مثل غرنباوم وبلاشير أيضاً - إلى تأكيد نسبة اللامية للشنفرى على خلاف هؤلاء المستشرقين وكذا قدامى اللغويين الذين كانوا قدوة (كرنكو) وأمثاله...

4 - بداية التكون النقدي واستقلاليته

وفي هذا النمط يمكن الوقوف عند سلوكين نقديين عند بروكلمان:

أ- أحدهما يعتمد في تحليل النص وتقطيعه على الإحصاء وتحديد القصائد وقد رأينا مثيلاً له عند بلاشير سابقاً، وتجلى في هذا المثال الذي نقد فيه الأعشى، فبعد أن يصفه وينعته بالمحافظة على عمود الشعر العربي (وهنا كان فهمه للمصطلح سليماً ويرمي إلى ما أكده المرزوقي من حيث سيره على سنن الشعراء إلا في النسيب)، ونجده يطيل في ذلك، بعد ذلك يأتي إلى الإحصاء والاستدلال والاستشهاد..

- 24 بيتاً من قصيدة رقم 70 في الغزل ووصف المحبوبة و5 أبيات فقط منها في المفاخرة و3 أبيات في وصف البعير.
- 12 بيتا من قصيدة رقم 78 التي مدح بها الأشعث الكندي كلها في النسيب و4 أبيات فقط في الممدوح و10 أبيات في وصف مجلس الشراب.

وبعد أن يقر الأعشى بريادته في شعر القصة (مرة واحدة) في قصة السموأل .. رقم 25، ويرى أنها أول قصة شعرية عند العرب ومن أحسن شعره وصفه للصيد، يعود بعد ذلك إلى التفصيل والاستشهاد والاستدلال، فيحدد الأبيات الطردية (وصف الطريدة)، وهي من البيت 10 إلى البيت 27. وهذا منهج إحصائي واستدلالي يعتمد التحليل والتفصيل وتعيين أجزاء القصيدة والمضمون المميز لكل جزء.

ب - أما السلوك الثاني في هذا النمط الاستقلالي فيتجلى في مفاضلته بين الآراء وانتقاء الأصوب بعد التحري والتقصي مما يبعده عن إصدار الأحكام القيمية، ويبعده كذلك عن التشيع لهذا أو ذاك.

1 - فقد تتبع الآراء المتضاربة في سبب وفاة عمر بن أبي ربيعة، وقابل بينها جميعها، وفي الأخير يعطي رأيه النهائي: «والأخبار متضاربة في سبب

وفاة عمر، فيقول عبد الله ابنه إن أباه لما كان بين الدنيا والآخرة غزا في البحر، فأحرقوا سفينته فاحترق، ولكن (نولدكه) أصاب حيث تشكك في صحة هذه الرواية وحكى صاحب الأغاني أن عمر غدا يوما على فرس فهبت ريح فنزل فاستتر بسلمة، فعصفت الريح فخدشه غصن منها فدمي وورم ومات من ذلك، ولكن هذه الحكاية مأخوذة من أبيات لعمر وشرحها الرواة على غير معناها»[71].

2 - ومثل ذلك مقابلته الإبداعات وتفضيله بعضها عن بعض، فقد تحدث عن التضمين (التناص) عند ذي الرمة عندما ضمن أبياتا من كعب بن سعد الغنوي، ومن لبيد والنابغة والأعشى، وفضل الفرزدق في أخذه معنى الأعشى على ذي الرمة مبررا سقوط معنى ذي الرمة وضعفه، يقول في ذلك «... كما أخذ عن الأعشى تشبيه قوم ينظرون إلى رجل أريحي بقيامهم للهلال، ذلك في مدحه بلال بن أبي بردة، وأخذ الفرزدق أيضاً هذا التشبيه فأحسن ولكن ذا الرمة أخذه فمسخه ومضغه وتكلفه»[72].

وكان بروكلمان في هذه المفاضلة يأتي بالأبيات المستشهد بها أو المتنازع على معناها ليضع القارئ أمام الأمر الواقع، وذلك في هامش الصفحة أعلاه، وقد خلص إلى عدم تخلص ذي الرمة من ذوقه الحضري رغم محاولاته العديدة في اصطياد المعاني البدوية «على أن ذا الرمة وإن كان يسلك مذهب شعراء البدو في القصائد كثيرا ما ينم شعره على أنه حضري»[73].

وهذا الرأي الأخير يختلف عن رأيه في جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة وفي ذي الرمة أيضا من زاوية التحضر، لأن هذا الرأي يستند إلى دليل والآراء السابقة عنه وعنهم يطبعها الارتجال وإصدار أحكام قيمة كما مر بنا.

5 - المبادرات النقدية

وقد يتخلص بروكلمان من إسار القدامى ومن قيود الأحكام العامة، كما

يتجاوز التحليل والاستنباط ليواجه آراء مفروضة وأحكاماً جاهزة ومقننة من عهود، فيردها خائبة ولكن على أساس علمي مقنع، حيث تتبدى شخصية بروكلمان كان قد يمتلك الرد الحاسم والدحض القوي والتفنيد الشنيع فقد رد رأي من يعتبرون الإكثار من الصفات والأوصاف دليل على اتساع الأفق داحضاً رأيهم، معتبراً ذلك من ضيق الأفق، مع اعتقاده بجمالية الأوصاف النابغة من اللغة العربية، واعتقاده بأنها جمالية وزينة وزخرفاً يحلي القصيدة، ومع ذلك فهو يعارض رأيهم مدلياً برأيه المناهض في جراة وحسم مؤسسين عن قناعة وأرضية مفاده أن ذلك لا يستطيع تجريد المعاني الكلية واستخلاصها مع اعتبارها من خصائص الشعر العربي.

ويستمر في دحضه مزاعمهم ومزاعم معاصريه أيضاً عندما يعتبرون أن مؤثرات أجنبية قد أثرت في الشعر القديم وفي فنه خاصة «وأما ما زعمه بعض العلماء من أن مؤثرات أجنبية أثرت في فن الشعر القديم فليس هناك ما يؤيده»(74) وعلى إثر ذلك دحض رأي المستشرق بورداخ أيضاً وهو من بين القائلين بذلك.

1 - ويستعمل في نقده هذا عبارات حاسمة مثل: وهذا ليس دليلاً - فليس هناك ما يؤيده - وليس هذا بصحيح - كما في نقده لعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب الذي أخطأ في نسب القطامي وموطنه، ودحض فكرته القائلة بأنه ابن أخت الأخطل، مؤكداً أن ذلك ليس بصحيح، ودليله على ذلك أنه - فقط - ينتمي إلى تغلب موطن الأخطل وكونه من قبيلته لا يبرز هذا القرابة الخاصة، كما دحض استنتاجاته حول اسمه (القطامي) إذ استنتج أن الاسم آت من ورود بيت له لا يوجد في ديوانه، وذلك بحجة أخرى وهي أن (القطامي) لقب من ألقاب الأشراف، وبعد كل هذا تأتي الإضافة المبررة من طرف بروكلمان وهي أنه نصراني فأسلم(75).

وهو منهج يقوم على الحجة، ودفعها بحجة أقوى تمحوها، وعلى استنتاجات

وتحريات وتخريجات (بيت غير موجود في الديوان)، وتخريجات لغوية قاموسية القطامي(لقب الأشراف.)

2 - وكان تحري الدقة والبرهنة حاضرين في نقد بروكلمان هذا كما كانا حاضرين في نقد بلاشير خاصة في دحضهما معا مزاعم بعض النقاد القدامى والمستشرقين الذين كانوا يحكمون على تدين الشاعر حكما عشوائياً، وكان المثل المنقود من هذه الزاوية هو لويس شيخو الذي كان يقحم في جراب النصرانية كل الشعراء بمبررات أو بدونها، وكذلك كان بروكلمان يتحرى الحقيقية في دحض هذا الزعم، فقد نفى ادعاء بعض أدباء العرب القائل إن نابغة بني شيبان - وهو شاعر بدوي - كان نصرانياً، لأنه كان يحلف بالإنجيل والرهبان وغير ذلك من أيمان النصارى، ولكن في ديوانه ما يدل بوضوح على أنه كان مسلماً.....

ويأتي تبريره ودفاعه عن رأيه بالحجة، حيث إنه يعترف في البيت 45 من القصيدة رقم 2 من ديوانه بأن الإسلام والسن يقضيان عليه بالتخلي عن اللذات، وهو يشهد في البيت 34 من القصيدة رقم 3 بأن الله واحد لا شريك له، وهو يصرح في البيت 43 من القصيدة رقم 4 عن اعتقاده بأن الوليد خليفة الله الذي يستسقى به المطر، كما أنه يشير في البيت50 من القصيدة الأخيرة نفسها إلى آية من آيات القرآن، وإذاً فلابد أن يكون قد دخل في الإسلام، على الأقل وهو مقدم السن.

فالباحث يقدم الشاعر ونبذة من حياته وشعره (وهو ما يتعلق بتاريخ الأدب)، كما يأتي أولاً بالتهمة من الأدباء والنقاد، أو التهم المتعددة، ويرد رداً عاماً أولا ثم يقدم الدليل أو الأدلة على هذا الرد العام، ويستنتج (فلابد أن يكون قد دخل في الإسلام). ويستدرك (على الأقل وهو مقدم السن... وهذا منهج علمي لا بأس به، واعتماد على مؤهلات وقدرات شخصية في الحكم ودحض الادعاء الذي أورده عالم كبير وجامع للشعر

يعلم جيده من رديئه وعلماءه ومدارسه وعروضه وإيقاعه هو أبو الفرج الأصبهاني.

3 – ومن مبادراته النقدية حسمه في شاعرية شاعر من حيث تميزه المعنوي والموضوعي، ومن حيث مواصفاته حتى يصل في الأخير – كما وصل هو عندما أعطى رأيه في شعر الشنفرى وكما وصل غرنباوم وبلاشير وجورج يعقوب أيضاً – إلى إزاحة تهمة الانتحال عنه، فشعر لبيد – مثلاً – من أجود أشعار البدو، وقد اختار حماد الراوية منه قصيدة في المعلقات، «ولبيد قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساخرة ومما يزيد شعره نفاسة ما يتردد فيه من نغمات دينية. وقد قيل إن لبيدا لم يقل شعرا في الإسلام وليس هذا بصحيح، فإن كثيراً من شعره مطبوع بطابع الوحي، ويبعد أن تكون كل هذه الأبيات منحولة وإن ظهر فيها شيء من التزيد عليه»[77].

4 – وله مبادرات أخرى تتعلق «بنقده الفني» حيث استطاع أن يصل إلى عقد لحمة بين البحور الشعرية – خاصة الخفيفة منها – وفن الغناء، وذلك عند حديثه عن عمر بن أبي ربيعة الذي تعمق في دراسة شعره والبحث فيه وتقليب معانيه ومواضيعه وأساليبه حتى اعتبره الشاعر النموذج، فأحكامه من هذه الزاوية إذا لم تكن أحكاماً جزافية بل عن ترو وبينة.. «.. ولم توافق بحور الشعر الكاملة عند شعراء البادية طابع فنه كما وافقته البحور الخفيفة الكثيرة الحركة، مثل الخفيف والرمل. فهذه تعير أغانيه ذلك النغم الإيقاعي المقبول الذي جعلها تذيع وشيكا على أجنحة الغناء في جميع أنحاء العالم العربي... ولم يقلد عمر أسلوب القصائد القديم إلا مرة واحدة»[78].

5 – إلى غير ذلك من المبادرات النقدية العديدة التي لم أرد التوسع فيها، كالبحث في خصائص الشعر عند بعض الشعراء المشهورين، ومعالجة قضايا أسلوبية عندهم، كسهولة الألفاظ إلى حد الابتذال عند حسان بن ثابت، وقصوره عند حد معين من التفوق، ودور الإسلام ومدح الرسول

صلى الله عليه وسلم في انتشار شعره إلى زمننا هذا وما كان ليصل إلى ذلك لولاه. وهو الرأي نفسه تقريباً ذاك الذي أبداه في شعر الفرزدق، فهو شعر على العكس من ذلك يدل على طيشه ونزقه وضعف دينه، إلا ما يدل منه على الوفاء لعلي كرم الله وجهه وأهل بيته الطاهرين.

ويجمع بين الفرزدق وجرير في نقد سلوكهما - على خلاف ما رأينا في أحكام القيمة لديه - قائلاً: «وكان الفرزدق مستهترا بالنساء وكان زير غوان، ولكنه مع ذلك ليس له بيت واحد مذكور وكان جرير عفيفاً لم يعشق امرأة قط، وهو مع ذلك أغزل الناس»[79].

6 - ومن مبادراته النقدية تقعيده الأغراض الشعرية كالهجاء والمديح وهما غرضان طفح بهما الشعر الأموي كثيراً وتنوع المديح في العصر نفسه لمبررات سياسة وتكسبية، وعلاقة هذه الأغراض بشعراء معروفين كالأخطل بالنسبة للهجاء أو إنصافه بحر الرجز، والابتعاد به عن دائرة الارتجال، وإدخاله ميدان القصيدة في العصر الأموي، ونقده علماء العروض لأنهم قصروا في ذلك الاعتبار «وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر وفي الواقع يبدو أن الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة إلا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني»[80].

7 - ويتوج بروكلمان نقده باستنتاج أو قناعة كونها من خلال ممارسته النقد وقبل ذلك تاريخ الأدب ومفادها أن هناك شاعراً يمكن للأحكام التي توصل إليها في مسيرته الأدبية أن تنطبق عليه، من خلال حياته وشخصيته وخصائص أسلوبه ولغته، ومن خلال ابتكاره مذهبا فنيا خاصا هو الفن القصصي، وعلى وتيرة النقاد القدامى والمحدثين الذين «يتعصبون» لشاعر ما، كالمتبني والمعري والبحتري...

فقد كان الشاعر النموذجي عنده هو عمر بن أبي ربيعة «كان نصيب

قريش من الشعر إلى عصر بني أمية كأن لم يكن شيئا مذكوراً. ولكن القرن الأول للهجرة شهد شاعراً من هذه القبيلة لقي فنه الاعتراف الجديد به من معاصريه، وعرف العالم العربي في العصر الحديث كيف يقدره مرة أخرى حق قدره، بعدما احتجب طويلاً وراء الظلال. كان عمر بن أبي ربيعة من بني مخزوم... وقصائده قوية الحياة، غنية التعبير، فلاشك أن أكثرها صدر عن تجارب حقيقية، وإن أضاف القصص أشياء إليهت[81].

III جهود غارسيا غومس في الاختيارات والنقد

يعتبر حسين مؤنس في تقديمه - لكتاب غومس الشعر الأندلس(*) - المستشرق غارسيا عميداً للمستشرقين الإسبان، رغم ريادة خوليان ريبيرا - وهو أستاذه - لمجال الاستشراق الإسباني مع ميجيل آسين بلاثيوس، واهتمامه في هذا المجال متنوع من ترجمة ودراسة ونشر وتحقيق وإبداع أيضاً فهو شاعر وملم بالعربية متمكن بها، وهو - في رأيه- ممتاز في الأدب العربي...

كما يعتبر مؤنس «بحثه الصغير» الشعر الأندلسي من أحسن ما كتب عن ناحية من نواحي الأدب العربي في اللغة العربية أو غيرها من اللغات.

ويسرد علينا المترجم مجموعة من خصاله الأدبية والمنهجية ومنها على الخصوص:

- علمه الواسع باللغة العربية كما ذكرنا.
- تمكنه من أصول اللغة العربية وخصائصها وتاريخها.
- إحساسه الشعري الصادق وإدراكه الفني الدقيق (شاعر بالإسبانية).
- قادر على الحكم على الشعر والنثر.
- ذو منهج علمي دقيق اكتمل له بطول الدرس والبحث (ونحن سنبحث في مسيرته النقدية حتى مرحلة النضج).

- سعة ثقافته.

وفي جمعه الاختيارات تميز على الخصوص من خلال المقدمة والجانب النظري في الكتاب بالنهج التالي:

- التمسك والتشديد على «تيمة» التطور والسيرورة، وتبنيه المنهج التطوري بوضوح «أصبح البحث تاريخاً كاملاً للتطور الظاهري لهذا الشعر».
- يتخذ الباحث نموذجا يقتدي به ويحذو حذوه (كتاب الرايات لابن سعيد المغربي).
- يزاوج بين القدم والجدة في الاختيار اعتماداً على الجودة فقط.
- ينهج نهج أصحاب المختارات الأندلسيين في الترتيب وانتقاء الشعراء حسب بلادهم (ترتيب شعراء كل ناحية ترتيباً زمنياً) وهو - تقريباً انطباع عن المنهج الاستشراقي العام.

وقد سلك التدرج التاريخي التالي في كتابه (وقد رأينا تفصيلاً لذلك في السابق من) حيث تداخل النقد بالتاريخ الأدبي.

- يتحدث عن مسرح الشعر العربي القديم (الصحراء - الرمال - الطبيعة عامة).
- يتصدى لمناقشة مفهوم الجاهلية مثلما ناقش غيره من المستشرقين ومنهم بروكلمان وبلاشير - الجاهلية والخضرمة أيضاً.
- يتحدث عن إلمام الشعراء بكل شاذة وفاذة (هل غادر الشعراء من متردم)
- يتحدث عن تطور الشعر العربي بانتقاله من مصر إلى آخر الجزيرة العربية ودمشق فبغداد.
- ويتحدث عن تطور الأغراض الشعرية من الوصف إلى المدح والهجاء.
- يتحدث عن الشعر من البداوة - كمرحلة - إلى الحضارة.
- يتحدث عن الصراع بين القدامى والمحدثين.

■ يتحدث عن اختراق بعضهم المألوف ولجوئهم إلى التجديد (الصنوبري مثلاً) إلى درجة الوصف في المواضيع البسيطة.

■ يتحدث عن تطور القصيدة إلى مقطوعة وصفية.

■ وعن ظهور (حركة القديم المحدث) وهو مصطلح تناوله المستشرق وتتبعه من خلال أبي تمام - البحتري - المعري.

■ وعن تأثر الشعر الأندلس بالشعر المشرقي من حيث التطور، وهو ما جعل العديد ممن كتبوا عن الأدب الأندلسي عامة شعره ونثره يتناولون هذه «التيمة» Théme: أثر الشرقي في الأندلسي، ومنهم إحسان عباس - مصطفى الشكعة - جودت الركابي- الطاهر مكي، رضوان الداية، إما متأثرين بالكتاب أو غير متأثرين ولكنهم جاؤوا بذلك بعده....

فهذا المنحى التطوري هو الذي بنى عليه نهجه في التتبع التاريخي والأدبي، والتأثر والتأثير بين المعاصرين من الشعراء، أو التأثر من الجدد بما عند القدامى في المشرق خاصة، يصح أن يقال عنه المنهج التطوري/ التأثري، ومادام غارسيا غومس قد حضر دروس طه حسين بمصر، وكان هذا الأديب والناقد المصري قد متح اتجاهه النقدي من نيلينو ومن هيبولت تين - على الخصوص - وهو زعيم التأثريين والتطوريين وكذا من لابرونتيير، فلا بد أن أثره سيكون عليه مباشراً أو غير مباشر.

المنحى النقدي عند غومس

لقد تنبه إلى أن الشعر الأندلسي فقير جداً من الناحية الذهنية التفكيرية، وسنده في ذلك:

■ أن تأثر شعرائه بالمتنبي - مثلاً - كان واضحاً من حيث البراعة فقط، لا من حيث التفكير.

■ أن الأندلسيين كانوا سجيني القوالب الشكلية الجامدة والجاهزة أحياناً.

- أنهم لم يستطيعوا إدخال التغيير على الشعر إلا من خلال بعض الأشياء التي تمس المعاني فقط.
- أنهم كانوا يلجأون إلى الغلو البلاغي أحياناً مثلهم مثل المشارقة وذلك في خضم التجديد.
- يعترف بنقص الشعر الأندلسي عن الشعر القديم أثناء استثماره هذه التقنية البلاغية.
- يرى أن الشعر الأندلسي مثقل بالأخيلة فوق ما يحتمل إلى درجة عسره على الفهم أحياناً.
- يؤمن ويعترف كذلك بأن الشعر الأندلسي وصل إلينا مقطعاً مبتسراً إلا القليل جداً.

وهذه النقط الهامة جعلته ينطلق منها في اتجاه المنهج النقدي الملائم، واضعاً نصب عينيه خارطة يقلبها في النبش عن هذا الشعر بين الفينة والأخرى، فيتتبع مسارها للحكم على الشعر الأندلسي والشعراء الأندلسيين الذين اختار لهم سواء منهم من تنطبق عليهم تضاريس تلك الخارطة أم أولئك الذين يلتمسون التجديد والتميز.

1 - مفاهيم ومصطلحات:

اهتم غارسيا غومس في مقدمة كتابه البالغة 74 صفحة من أصل 162 - إضافة إلى بناء المنهج والمسار التاريخي الأدبي - بالمصطلحات وربطها بالحقبة الزمنية مثل:

حركة القديم المحدث: أو ما سماه - فيما بعد - نيوكلاسيك Néoclasica وهو مصطلح ربطه بزعامة أبي تمام والبحتري والمعري، ويعبر عن حركة إحياء الشعر القديم وتجديده، كما رأى أنها (أي الحركة) بلغت أوجها عند أبي الطيب المتنبي.

النظم والنظامون: عرّف النظامين بأنهم الذين لا يمتازون بموهبة، وهو

مفهوم يكاد يختلف - ولو شكلياً - عن مفاهيم القدامى ابن طباطبا وقدامة وابن رشيق، ويكاد يختلف حتى عن المعاصرين ومنهم على الخصوص المرحوم عبدالله الطيب المجدوب من خلال كتابه المرشد.

ويذكر بعضاً منهم للتدليل على ذلك: بكر الكناني - عباس ناصح - غريب عبدالله - عبيدالله بن قرلمان - عبيد يس بن محمود القلقاط - والمخشى - ابن قلزم - حسانة التميمية).

التكلف: يصف الشعر الأندلسي في معظمه بالتكلف ويقابله بالزيف، ويستطرد قائلاً: ولكنه يضم بين الحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية.

ويطابق عنده هبوط الذوق السوقية، وذلك عندما وقف متحدثاً عن الشعر الأندلسي في العصر المرابطي، الذي غلب عليه - في نظره - ذوق العوام: «وقد كانت هذه النزعة أشبه بثورة على القوالب المتكلفة»[82].

الصدق: ويتناوله بالخصوص عند حديثه عن غرض المديح، فهو شعر غير صادق - رغم اعتباره المتنبي النموذج الأمثل للشاعر المتكامل - مغالى فيه. «... ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى ما هو معروف من انعدام الصدق أصلاً في شعر المديح، إذ يغلب عليه الانحراف في المبالغة والخلو من كل أثر للإحساس الصحيح»[83].

2 - الأحكام العامة:

لقد سلك غارسيا غومس منهجاً مخالفاً عند معالجته القصيدة العربية، ففي الوقت الذي استنتج المستشرقون أحكاماً نقدية محكمة وهم يتابعون بنية القصيدة العربية، ويخلصون إلى إثبات أحقية الشعر الجاهلي مثلاً ويعارضون الانتحال، نجده يقر بمحدودية أفق الشعر العربي، مادام الشعراء يحرصون على قوله في حدود قواعد القصيدة القديمة لأنه يؤمن بحركية القديم والمحدث، وعندما يقارن بين الشعرين القديم والمحدث في

الأندلس ونظيره في المشرق فإنه يقر بتفوق الثاني على الأول دون جدال ولا التماس أعذار. وهذا يدخل في نقده القيمي الذي يصدر فيه أحكام قيمة غير مبررة، ومنها على سبيل المثال:

- إصدار حكمه العام على هزالة وفقر الشعر الأندلسي من الناحية الذهنية التفكيرية لأنه تأثر بالمتنبي - كما قلنا سابقاً - من ناحية البراعة لا ناحية التفكير.
- عاش الأندلسيون مكبلين بقيود الشكل الجامدة.
- إدخال التغيير الطفيف على المعنى دون الشكل.
- سقوطهم في تميق المعاني، وإعطائها صوراً جديدة اعتماداً على البلاغة، وكانت النتيجة أنهم بالغوا في ذلك وزخرفوا أشعارهم وابتعدوا عن الترتيب الذهني والإحساس الإنساني. وكانت النتيجة كذلك أن كان الشعر الأندلسي- تبعاً لذلك - مترعاً بالأخيلة، مثقلاً بها وأنه كاد يستعصي على الحفظ و البقاء ويعسر على الفهم لكثرة ما حشدوا فيه من معان...

وأن هذه الأحكام العامة أحياناً لا يبررها الناقد، فجاءت فضفاضة، وأوصافاً ونعوتاً، وخواطر لا تخضع للمنطق العلمي، أو لا تستند إلى النص أو مرجعية، وهذه بعض الأمثلة :

أ- إصداره حكم قيمة على القصيدة الميمية للمعتمد بن عباد:

قيدي أما تعلمني مسلماً أبيت أن تشفق أو ترحما

يقول عنها «صور فيها مرارات السجن وآلام النفي، تعد من أروع ما لدينا من غرر الشعر العالمي»[84] فالجزء الأول من قوله تحليلي استنباطي يصمد أمام النقد التبريري النصي، لكن الجزء الثاني، وهو كون القصيدة كلها - وهي غير واردة في سياق النقد - من أروع الشعر العالمي، فيحتاج إلى برهان ومفاضلة ومقارنة وتقابل نصي.

ب - وكون كتاب ابن حزم «هو طاقة زهر أريجة من الأقاصيص ومقطعات الشعر والتحليل النفسي الخلقي للحب، وشعره ينم تارة عن عاطفة حارة مشبوبة... وتارة أخرى يحلق عند قمم التجريد الذهني، وهو أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي»[85].

فهو حكم قيمة يحتاج إلى مبررات، خاصة الجزء الثاني منه أما الأول فهو استقصائي تتبعي يصف الكتاب بما فيه. أما الجزء الثاني فلابد من دليل نستند إليه لإبراز مستويات السمو فيه ومستويات الإحساس والعاطفة ومستويات التجريد...

ج - ومن هذه الأحكام العامة، ما هو مستمد من التقاليد النقدية والبلاغية «كسبق الشاعر إلى معنى لم يطرقه أحد من متقدمي الشعراء مقياساً للبراعة والتقدم، وتنظر إلى ما يجيء به الشاعر في هذا الميدان كمادة أولى»[86].

ويحاول في هذه النقطة إبراز مظاهر السبق مثل :

بلوغ ابن حزم - من خلال طوق الحمامة - قمم التجريد الذهني - كما رأينا - وهو في نظره أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي كقوله:

أمن عالم الأملاك أنت أم إنس ابن لي فقد أزرى بتمييزي العي

ومثل «فسبق ابن خاقان بذلك المحدثين [يريد بذلك أن ابن خاقان أهديت له من معاصريه قصائد فدبجها القلائد] فيما يطالبون من الدعاية لأنفسهم عن طريق تقارض الثناء»[87].

ومثل سبق ابن عربي دانتي إلى آرائه وتخيلاته..

ومثل سبق ابن شهيد المعري ودانتي.

أو تشابه «طوق الحمامة» مع «الحياة الجديدة» لدانتي. دون أن يبرر ذلك بمبررات بسيطة ولا بمبررات مقنعة لأنها جاءت عفو الخاطر.

د - أو أن تكون الأحكام العامة والقيمية منها على الخصوص مستمدة من النقد الانطباعي القديم كنقده الأغراض الشعرية:

1 - نقد غرض المديح من خلال تقسيم العرب لقصيدة المديح: النسيب - الرحيل- المديح.

2 - نقد غرض الهجاء «...ثم إن هذا الفن لم يكن في يوم من الأيام ذا قيمة عامة يدركها كل البشر لأن قصائده وثيقة الصلة بالظروف التي كانت تقال فيها...».

3 - نقد مرثيات معروفة كرائية ابن عبدون في زوال ملك بني الأفطس، وقصيدة أبي البقاء الرندي، الأولى بعيدة الإحساس الإنساني في نظره، والثانية أقل منها بلاغة شعرية، ولكن صدق الإحساس فيها عظيم ... وهي صرخة أرسلها الرندي يطلب منها خلالها الإنجاد والإنقاذ[88].

3 - التصنيف الطبقي:

وقد يلجأ إلى التصنيف كابن سلام الجمحي، الذي صنف الشعراء إلى طبقات أولى وثانية.... وإلى طبقات المدينة والبادية وطبقات اليهود... إلخ وكذلك غارسيا يدرج مجموعة من الشعراء في طبقة واحدة كإدراجه ابن زيدون وابن عمار والمعتمد وابن اللبانة في طبقة واحدة.

كما يؤسس الإدراج في الطبقة أحيانا على مبررات منهجية تسمو إلى مقام المدرسة الشعرية أو الأدبية فابن عمار وابن الحداد وابن اللبانة وابن وهبون مثلا ينتمون إلى طبقة واحدة لأن اتجاهاتهم الشعرية واحدة اعتمادا على طريقة النظم والألفاظ والمعاني أيضاً.

4 - نقد الشخصيات:

أما نقده للشخصيات ذاتها (التركيز على الشخص شاعراً أو ناثراً أكثر

من إبداعه)، فقد اتسم منه ببعض اللوم خاصة ما توجه منه إلى المستشرقين، ففي نقده المستشرق الهولندي دوزي عندما نفى عن فقهاء العصر المرابطي كل ثقافة ووصفهم بالجهل. حيث رد تهمة الموت عن الشعر الأندلسي في هذا العصر، ورغم تبريره دفاعه عن الشعر الأندلسي في عصر المرابطين، فقد أنحى باللائمة على دوزي الذي يسعى جاهداً في نظره - إلى النيل من الفقهاء في كل عصر، ونعته بالجهل والغلو، وبذلك نجده قد حاد عن الهدف الذي هو نقد الإبداع «بيد أن الشعر الأندلسي لم يمت في عصر المرابطين، وكل ما حدث أنه كيّف نفسه بما يلائم الظروف الجديدة التي أحاطت به، ولقد وجه دوزي كراهته المتأصلة في نفسه لرجال الدين - أياً كانوا - نحو فقهاء عصر المرابطين وأسرف في تعرية الأفارقة من كل ثقافة، واعتبر هذا الجهل المعول الذي هدم صرح الحضارة الأندلسية»[89].

ويرى شعر بعض الشعراء ما نبغ إلا عند ما ارتبط بحياتهم وغرابتها كعباس بن فرناس أو بحياة ترفهم وذيوع صيتهم في السفارة والخلافة والجاه والجمال كيحيى بن الحكم الغزال...

وهو في نقد هؤلاء الأشخاص من هذه الزاوية يتنكب إبداعهم جانباً ويبحث في شخصيتهم، وفي المكانة التي يحتلونها باعتبارها مصدر شهرتهم، ولكن سرعان ما يعود إلى شعرهم فيجده دون المكانة التي بوأهم الناس إياها، ولكن كثيراً ما يلجأ إلى النقد العلمي حتى في هذه الحالات التي ينقد فيها شاعراً مشهوراً بالسياسة والخلافة والحظوة من البراعة الشعرية، فيوازن بين الوضعين الأدبي والإشعاعي، فيلتمس لذلك سبيلاً للموضوعية النقدية، ووسيلته في ذلك العلمية، يقول عن المعتمد بن عباد الذي روى في ثنايا الكتيب الصغير الكثير من حياته وطرائفه ومحنه على السواء، وسمات شعره أيضاً: «... ولكنه بزهم جميعاً وفاق كل معاصريه في ذلك المضمار [الشعر] لأنه يمثل الشعر من ثلاثة وجوه:

أولها: أنه كان ينظم شعرا يثير الإعجاب. وثانيهما أن حياته نفسها

كانت شعراً حياً... وثالثها أنه كان راعى شعراء الأندلس أجمعين، بل شعراء الغرب الإسلامي كله، فإلى بلاطه لجأ شعراء أفريقية وصقلية».

وقال في ابن زيدون مثل ذلك وكان نقده فيه علمياً مثلما كان في سابقه، لم تكن حياة الشاعر ومحنه وحبه وولهه ليأخذ منه أكثر من إشارة أو تذكير لينتقل إلى الإبداع الشعري لديه مثلما انتقل مدفوعاً بالجمالية والبراعة في نقده لسابقه إلى الشعر دون سواه «... وهو أعظم شاعر قديم محدث أنجبته الأندلس... وكان ابن زيدون قبل كل شيء شاعر الحب. فمضى يشكو آلام الهجران ومرارة انصرافها عنه [يريد ولادة] في شعر لازال العرب يجدون في ترديده متاعا حقيقيا وخاصة «نونيته» المشهورة، وذوقها قريب جداً من الذوق الغربي، وإن كانت تنقصها الألوان الباهرة التي نعرفها في الشعر العربي، وهي تضم - هنا وهناك - أبياتاً ناصعة كأنها المرمر الأبيض القديم»[90].

فهو قد وقف هنا عند الشاعر مبدعاً، وعند أثر من أهم آثاره الفنية (النونية) التي تركت أثراً في القصيدة العربية وفي شعر الحب والتأسي.. ووقف عند (الأدبية) فيها وعند الحس الجمالي، وعند المقارنة بين الذوق فيها، وفي القصيدة الغربية، كما يضفي نصاعة ورونقاً على أبياتها، وهذا من قبيل النقد التأثري التذوقي الذي ساعد التحليل في تكوينه.

ونقده في كثير من الحالات اتسم، كما هو عند القدامى بالأمانة العلمية، ورد الأمور إلى أصحابها بكل أمانة وموضوعية، فيسرد المرجع أو المصدر ذاكراً الجزء والطبعة والصفحة، ففي نقله عن كتاب المقري (نفح الطيب) ما أحدثته (العجفاء) الجارية المشهورة في الأندلس، ينقل ذلك بصدق وأمانة محدداً كل المؤشرات السابقة من كتاب (النفح)، وكذلك عندما ينقل عن العقد الفريد لابن عبد ربه، وعندما ينقل عن ابن خلكان والزبيدي وعن رسالة ابن حزم أحكاماً نقدية تتعلق بقيمة شاعر ما أو بخبر ما عنه أو عن غيره، وينقل عن التوابع والزوابع أخبار الشعراء في عالم الغيب، كما يصحح

الأحكام مثل سبق ابن شهيد المعري ودانتي في هذا الفن وهذا السياق، وتطابق وتشابه طوق الحمامة مع الحياة الجديدة لدانتي واقفا عند المرجع والصفحة بطريقة علمية لا يتسرب إليها الشك كما رأينا سابقاً.

هذه الأمانة العلمية التي يلحظها القارئ في كتابات غارسيا غومس وفي كتابه (الشعر الأندلسي) خاصة من حيث إخلاصه لاختيارات ابن سعيد (الرايات) أو من حيث رد الاختيارات إلى أصحابها، أو من حيث نقله الأحكام القديمة الجاهزة منها والمتطورة، هذه الأمانة تحدث عنها النقاد في مؤلفاته كلها وفي إخلاصه لأساتذته السابقين آسين بلاثيوس... وتحدث عنها المترجم الكبير حسين مؤنس في المقدمة يقول: «امتاز غومس بالأمانة العلمية وبالتواضع العلمي والمعرفي عندما أقر بصعوبة تبين الخيوط المشرقية من الخيوط المغربية في نسيج الشعر الأندلسي الدقيق».

5 – النقد القائم على الموازنة والمفاضلة(*):

ومن أجود مظاهر النقد عند غارسيا غومس، ذاك النقد القائم على مقارنة عمل شاعرين أو أكثر أو القائم على مقارنة بين الشاعرين أنفسهما، أو بين ظاهرتين أو أدبين (مشرقي ومغربي) أو أندلسي ومغربي... وهو نقد يقدم فيه المستشرق الظاهرة أولا أو الشاعرين أو العصرين أو الأدبين .... ويقدم ما للأول وما للثاني، ويبدأ في المفاضلة.

وهذه بعض مظاهر النقد المقارني (التفاضلي)

- يعقد مقارنة بين شعراء الأندلس والمشرق عند الضرورة والإسبان أيضاً: كابن دراج القسطلي الذي يوازيه ويساويه ب Gongora.
- ويقارن ابن خفاجة وابن اخته ابن الزقاق في موضوع (غرض) خاص هو «فن الروضيات» وهكذا فبعد أن يقدم ابن خفاجة وينعته بوصف الطبيعة وباللقب الذي أضفى إليه (الجنان) ويرد هذا الفن إلى تجويد (المحدثين) من المشرق له، ويذكر من أصحابه الصنوبري، يعود لينقد الرأي القائل إن

ابن خفاجة هو رائد هذا الفن، يقول: «... وإن روضيات ابن خفاجة لتفيض عذوبة وجمالا وإنه ليصورها في فن مصقول حافل بالمعاني، فتبدو وكأنها مشاهد من عالم الخيال أو مجالس أنس تدور فيها الأكواب، بيد أنه من المبالغة أن نذهب إلى أن روضياته كانت السابقة التي نشأ أسلوبنا عليها في فهم الطبيعة، قد كان أثر ابن خفاجة عظيما وظلت «الطريقة الخفاجية» محتذاة حتى أواخر أيام مملكة غرناطة. أما ابن الزقاق فيرجع سر براعته إلى الصور التي ابتدعها لصياغة التشبيهات القديمة - التي ملها الناس لكثرة استعمالها - في قوالب جديدة فتبدو وكأنها شيء جديد.....»[91].

ويستعين غارسيا غومس لتأييد رأيه في ابن قزمان (وهو تجديد المعاني والتشبيهات القديمة) برأي الشقندي، وهو منهج نقدي رائع يستند إلى الشاهد والإحالة لتأييد أو دحض الرأي والادعاء. ولا تنتهي المقارنة إلى تغليب أحد على الآخر لغنائهما في الميدان يقول: «وكلا الرجلين - ابن خفاجة وابن الزقاق - يعتبران الذروة العليا للشعر العربي القديم المحدث في الأندلس ولا نجد بعدهما إلا تكراراً وانحداراً مثلهما في ذلك مثل جنجرة Gongora في الشعر الإسباني»[92].

ويسلك المسلك ذاته عندما يقارن أبيات أبي بحر صفوان بن إدريس المرسي وقطعة الشاعر البدوي حمزة بن أبي ضيغم «.... إذ إنهما تتشابهان تشابها يكاد يكون حرفياً، يذكر كيف قضى الحبيبان الليل جنبا إلى جنب خارج مضارب القبيلة مستظلين بمئزر يمني، ثم هبط عليهما الليل وبللهما الندى وطلع عليهما الفجر نشوانان بلذة الحفاظ العذرى»[93].

ويورد مقطوعة ابن إدريس بعد ذلك للاستدلال.

وقد قارن بين الغزل العذري والحسي عند المشارقة والأندلسيين، وقارن كذلك بعض مقومات الغزل الحسي عند شعراء الأندلس كالخصر

الثقيل والخصر النحيل) وصورة الغلام عند الشعراء وأدوات المجلس (مجلس الشراب)[94] إلخ.

6 - النقد الموجه نحو الشاعر النموذج: المتنبي:

مثلما رأينا نقاداً كثيرين يتعصبون لشاعر ما فيضفون عليه من الأوصاف والنعوت ما هو متأت فيه فعلاً وما هو مسلط عليه مبالغة وغلواً، كالمتنبي الذي نشأت حوله كتب ورسائل عديدة (كالوساطة بين المتنبي وخصومه) وما جره ذلك من نقد للكتاب وصاحبه وللشاعر على السواء، وتعددت الكتب والآراء المعارضة... ومثلما رأينا بروكلمان يتخذ عمر بن أبي ربيعة نموذجاً، والمستشرقين عامة يتخذون الشنفرى نموذجا وقصيدته اللامية ملاذاً للبحث عن حياة البداوة وحياة الصحراء وجمال الطبيعة وقساوتها على السواء، ويخلصون من ذلك إلى نقد دعاة الانتحال.. فإن غارسيا يرى أن أبا الطيب المتنبي أحق بالاهتمام، وهو الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وحكم على الشعر الأندلسي بالتخلف من زاوية واحدة وهي عدم استيعابه بلاغة وبراعة شعر المتنبي الناتجة عن حكمه وتفكيره واقتباسه منه الجانب الساذج المرتبط بالمعنى فقط... وهذه آراؤه في أسلوب المتنبي وشخصيته من خلال صورة رسمها عنه، مقوماتها:

- الاعتداد بالنفس
- التكسب بالشعر والتنقل من ممدوح إلى آخر.
- معرفة المتنبي بفنون الشعر كلها قديمها وحديثها.
- كون الشعر عنده جماعاً لمذاهب الشعر العربي جميعها.
- إقراره بنسبية توفيق المتنبي في هذه المذاهب الشعرية.
- امتلاك المتنبي الملكة الطيعة.
- تمكنه من تناول ألوان التجديد وعدم إسرافه في الغريب كما أسرف المحدثون.

- تضمن شعره العواطف والأحاسيس.
- غموض بعض أحاسيسه وعواطفه.
- اعتماده القوالب الجميلة في إبراز تلك العواطف.
- جزم غارسيا غومس بوجود نفحات قصصية في شعره الملحمي (خاصة في تغنيه بوقائع سيف الدولة مع الروم).
- حديثه عن مواصفات الملحمة في شعر المتنبي (رنين الملحمة).
- بروز الحكمة العميقة في شعر المتنبي من أسرار قوة المتنبي.
- بروز القالب الغنائي الفلسفي في أبياته من أسرار قوة المتنبي كذلك.
- تضمن شعره الرائع - مع ذلك- أفكارا عادية شائعة.
- ولع المتنبي بالشعر القديم فاق ولعه بأي شيء آخر.
- يرجع غومس (بدوية) المتنبي إلى الوعي النفسي العربي لديه لا إلا القديم.

وهذا الجرد يكاد يدخل فيما يسمى بالنقد التطبيقي الذي يتتبع مسار الشاعر عامة، ويرسم شخصيته المتكاملة، ولكنه لا يصل إلى ذلك بالتأكيد لأن استدلاله على أحكامه هذه لم يكن عن طريق استشهادات، خاصة في حديثه مثلاً عن تضمن شعره الأفكار العادية الشائعة، فهي تحتاج إلى تبرير يؤكدها. كما أن بعض أحكامه أيضاً تبدو غامضة، إذ ما المقصود بالشعر القديم عند المتنبي؟ وما هو (الشيء الآخر) الذي يقابل الشعر القديم؟... ومع ذلك فإن هذه النقود البسيطة الموجهة إلى غارسيا غومس لا تستطيع أن تمحو احترامه وتقديره للمتنبي وعشقه لشعره، واتخاذه قدوة ونموذجاً.

وقد كان حسين مؤنس محقاً في نقده منهج غارسيا غومس من الزوايا الثلاث التالية:

1 - إرسال الكلام في البحث دون ذكر المراجع أو الأسانيد [يريد المترجم

بذلك إيراد المرجع فور الحديث أما الثبت الذي ذيل به الكتيب فهو يغطي الإحالات] وقد تكفل المترجم بذلك.

2 - تقليص أبيات النصوص المستشهد بها (وقد مددها المترجم).

3 - اكتفاؤه أحياناً بإشارات عابرة (وقد أورد المترجم نصوصاً كاملة في هذه الحالة.

ولكن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية منهجه عامة. فقد تصدى المترجم - ويمكن للقارئ العادي أن يلحظ ذلك أيضاً - لإيجابيات منهجه التاريخي والتصنيفي والاختياري والنقدي أيضاً من خلال التعليق والموازنة والغربلة والمقارنات المستندة على الأدلة والبرهنة.

وقد رد الدكتور إحسان عباس بدوره ما صرح به غارسيا غومس وتبناه في كتابه وحكاه بأشكال متعددة وفحواه أن أثر المحدثين القدامى الذين تحدثنا عنهم سابقاً من المشارقة خاصة، كأبي تمام والبحتري وأبي العتاهية... غير واضح ولا مرئي في الشعر والشعراء الأندلسيين، أو حسب تعبير غومس نفسه «وكذلك المحدثون لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر فيما بعد فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين» ويؤكد إحسان عباس بالدليل والبرهان ذاك الأثر، ويزكيه ويتتبعه شكلا ومضمونا، فالأمر ليس كما ادعاه غارسيا غومس بأن أثر المتنبي لم يعد الجانب الشكلي ولم يؤثر فيهم فكرياً، كما أكد أثر أبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي وابن المعتز.

وهو الرأي نفسه الذي ساقه الدكتور يوسف حسين بكار «وفي كل هذا أدلة كافية ومقنعة للرد على «غومس» فالأثر بعيد والأمر لا يقف عند «بدوات نلمحها بين الحين والحين» بل يتعداه إلى وقفات نقف عندها الحين، الحين...»[95].

ومع ذلك فإن هذه الآراء لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تغض من آرائه النقدية، أو تكمم فاه عن الجهر بما يراه حقيقة إلى أن يصمد أمام الأحق وأمام النقد الصحيح والبناء.

خاتمة

ومهما اختلف النقاد والباحثون والمصنفون والمحققون في نوايا المستشرقين، فانقسموا قسمين: قسم يرد عليهم رداً عنيفاً بل ويرفضهم ويرفض محاولاتهم، ويستنكر ويمج وجهتهم نحو الشرق بالمرة ويعتبر ذلك تطفلاً منهم، وأكثر من ذلك يخفي وراءه نوايا مبيتة تهدف إلى هدم حضارة العرب والإسلام وقيم المسلمين الدينية واللغوية والحضارية، خاصة أولئك الذين غضوا من النبي صلى الله عليه وسلم ورموه بالشعر، وخلصوا إلى الشك في كل شيء يتعلق بالإسلام والعروبة، ورموا العرب بالسطو على تراث الآخرين يونانيين وفرس وروم من خلال اللجوء إلى الترجمة، فشكوا - بعد ذلك - في الشعر الجاهلي وفي الرواية الشفوية وتحري الخبر.... فتصدت لهم طائفة من الغيورين لدحض مزاعمهم من هذا الجانب وهذه الزاوية، لكنهم وقفوا عند حد المجافاة والخصومة وهم كثيرون، ونجد من بينهم صادق الرافعي الذي نبذ كل ما جاؤوا به حتى المنهج.

وبالمقابل فإن هناك طائفة أخرى لم تقف - كالفئة الأولى - عند الجانب السلبي من نواياهم، وحاولوا البحث في إنجازاتهم وجهودهم، ووقفوا عند هذا الكم الهائل من المنشورات والمطبوعات والتحقيقات والتحاليل النقدية، ولم ينسهم ميل بعضهم إلى الغض من مقومات الإسلام ومن رسالة النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم، أن يشهدوا لهم بالجهود الجبارة في التحقيق والنشر وجمع التراث وصناعة الدواوين وتصنيف العصور الأدبية، فتتبعوا أثرهم في الباحثين العرب والمسلمين الذين عاصروهم أو جاؤوا بعدهم.

فرحبوا بمنهجهم في تاريخ الأدب وتصنيف العصور، بشكل بعيد عن الرتابة والتراكمات فاستمدوا هذا المنهج واستعانوا به - بدورهم - في تاريخ الأدب العربي بشكل نقي منقح علمي كما استعانوا بالمنهج ذاته في تتبع الأدب

العربي نقداً وتمحيصاً وتحليلاً، وفي انتقاء الأجود من الشعر قصائد ومقطعات وأبياتا شاردة مستقلة.

ويكفي القارئ أن يلحظ أثرهم في عمالقة الأدب العربي كجرجي زيدان، وطه حسين، وكيف تلقف هذان الناقدان المؤرخان منهجهم، وأثرا بدورهما فيمن جاؤوا بعدهما، كشوقي ضيف - والسوقي... والشكعة وخليف وعطوان وبكار...

ولم يقفوا عند ظاهرة الانتحال وحدها باعتبارها معياراً للحكم على كل ما هو عربي من الشعر إلى المعمار والبناء الحضاري، بل إن هذه الظاهرة نفسها فتحت أمامهم المجال للبحث عن تقنيات دفاعية جديدة نابعة من صميم النص ذاته ومن جنين القصيدة العربية، وكانت آراء بعض المستشرقين ذاتها تنير للباحثين العرب دروب الرد على المغرضين، فانبرى بلاشير وبروكلمان وفلوجل وغرنباوم لنص الشنفرى يستقون منه ماء الحياة وإكسيرها، ليقفوا من خلاله، باعتباره مرآة عاكسة - على طبيعة الشاعر وشخصيته ومعجم لغته، فبهت مارجوليوث- رغم نجاحه في جر عميد الأدب العربي طه حسين إلى صفه - ومن لف لفه، وامتلك - بعد ذلك - ناصر الدين الأسد، وعطوان والجبوري ناصية الرد والمعارضة فدحضوا مزاعم مارجوليوث، ولكن ليس بتنطع من ردوا على طه حسين.

وإذا كان بعض المستشرقين قد أنهك نفسه وراحلته بحثاً عن مبرر يحرم العربي من عروبته أو المسلم من إسلامه بأدلة واهية لا تصمد أمام الواقع والتاريخ أمثال لويس شيخو الذي أضفى ثوب النصرانية على كل شاعر جاهلي أو أموي (خاصة المولدين) بدعوى أو بغيرها، وفعل مثله كثيرون سيراً على غلطه فإن هذا لم ينسنا المعتدلين المنصفين ممن انبروا له من بين جلدته يسفهون مزاعمه كبلاشير وبروكلمان وجورج ياكوب (يعقوب) وغرنباوم.

كل هذا يجعلنا نقدر جهد المعتدلين منهم، والذين تخصصوا في شخص معين على الخصوص، كما سينيون الذي اقترن اسمه بالحلاج وشارل

بيلا الذي أنصف الأدب العربي ورد أخطاء كارلونيلينو، وارتبط اسمه بالجاحظ الذي بوأه مكانة علمية وأدبية قل نظيرها وظل يدافع عن مقومات أدبه إلى العصر الحاضر، وجاك بيرك الذي قدم لمؤرخي الأدب المغربي خاصة والعربي عامة شخصية أبي الحسن علي اليوسي واضحة جلية شاعراً وعالماً ومعلماً.

ويجعلنا نقدر جهود مصنفي الأدب والمحققين الذين أثروا الساحة الأدبية بالمصادر والمراجع واجتهدوا في إخراجها منخولة منقحة أو على الأقل برز مجهودهم وبلل عرقهم القراطيس فكيف ننكر هذا؟

وكل النقاد العرب المحدثين يقرون ببعض أخطاء المستشرقين. ولكن لا يقفون عند هذا الحد بل يسارعون إلى إبراز أثرهم الجيد في مسيرة الأدب العربي.

وهذه بعض الآراء المعتدلة في حق المستشرقين لا تحتاج إلى تعليق.

يقول جودت الركابي: «والخلاصة: فالمستشرقون، سواء أساؤوا أم أحسنوا قد قدموا للثقافة العربية والإسلامية ويقدمون كل يوم خدمات واضحة في التأليف الفكري والأدبي والاجتماعي وفي نشر التراث العربي قديمه وحديثه»(96).

ويقول المرحوم الناقد العالم عبدالله كنون الذي أنصف المستشرقين في العديد من كتبه ومحاضراته وفي منتدياته المتعددة: «إن قلة من الأجانب الذين داخلوا تراثنا العلمي ونخلوه، كانوا أكثر منافهما له وتأثرا به، فعرفوا بقيمة ابن خلدون وابن رشد وابن بطوطة، والرازي وابن الهيثم والشريف الإدريسي وغيرهم، ممن لم نقم لهم وزنا إلا بعد الاطلاع على أعمالهم ودراساتهم وكتبوا عن حضارتنا ومدنيتنا ما لم نكتب نحن نظيره إلى الآن.... ولقد كان موريس بوكاي، وهو عالم أحياء معاصر أسبق منا إلى الكتابة عن إعجاز القرآن في البيانات التي أعطاها عن أطوار تكون الجنين مما لم يكن معروفا قبل القرن الحالي...»(97).

قد شار يوسف بكار بجهود (بروكلمان) و(دارك) في مواضع مختلفة من كتابه السابق (قراءات نقدية) خاصة في مجال التحقيق.

وقام بالعمل نفسه الباحث محمد أحمد حمدون حيث أنصف العديد منهم وخاصة كارل بروكلمان الذي اعتبر كتابه قاطرة تاريخ الأدب العربي تجر عربات المستشرقين وغيرهم ممن خاضوا في هذا المجال.

كما نجد مقدمة كتب المستشرقين الموضوعة من طرف المترجمين النابغين أمثال عبدالحليم النجار وكيلاني ومؤنس لكتب بروكلمان وبلاشير وغومس، تطفح بهذا التقدير.

وقد رد الباحث عباس علي السوسوة[98] على المحققين العرب الذين غمطوا المستشرقين حقهم مع تكالبهم على كتبهم وتحقيقاتهم، ومع سبق هؤلاء في مجال التحقيق قبل أولئك، ووصف الباحث – وهو محق في ذلك – عمل المحققين العرب الجاحدين بأكلة الشعير وذمه في الآن ذاته) فالمستشرقون هم الشعير المذموم دوماً. وسرد لنا نماذج من المستشرقين المذمومين من طرق محققينا ومن الألمان خاصة (وليم بن الورد – مولر – كرنكو) وقد انتقد الباحث المحققين الكبيرين هارون وشاكر في مقدمة تحقيقهما (المفضليات) و(الأصمعيات) وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً، حيث يرى أنهما هاجما المحقق هجوماً قاسياً ومع ذلك اعتمدا نشرته، واستدل على المزيد من تعطشهما لتحقيقه أيضاً. وانتقد أيضاً هارون منفردا بتحقيق (الاشتقاق) لابن دريد من نشرة (فستنفلد) ومع ذلك فقد هاجمه في مقدمة نشرته، وانتقد مجموعة أخرى من المحققين.

فما الهدف إذاً من وراء ذلك مادام الزخم الكبير الذي نراه الآن يرجع الفضل فيه إلى المحققين من المستشرقين؟ لماذا لا نعطي لكل ذي حق حقه؟ ونصرح بجدوى عملهم خاصة ما تعلق بالمنهج العلمي لأنه كان متوفراً لديهم، وهو وسيلتنا للمزيد من البحث والتنقيب فمازال ركام المخطوطات يعلوه الغبار في جميع بقاع العالم في حاجة إلى من ينفضه عنه، والمنهج عندنا الآن

نمتلكه، بإمكاننا تطعيمه وتكييفه مع المواضيع والمجالات والميادين وخصوصيات المادة، ولا ننسى أن نشكرهم على جهدهم قل أو كثر، وألا نعتبرهم - كما قال الأستاذ عباس علي السوسوة خبز الشعير المذموم.

الهوامش

1) الاستشراق إدوارد سعيد ص 7.

2) مكونات الأدب المقارن في العالم العربي سعيد علوش ص 215.

3) مجلة المورد المجلد 8 عدد 1981/1 ص 434 نقلاً عن فهارس المكتبة العربية في الخافقين، يوسف داغرط 1 ص 112، والمستشرقون نجيب العقيقي ط 3 ج 1 ص 120.

4) مكونات الأدب المقارن ص 218.

❖ نفسه ص 216.

5) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار ص 293، والمورد ص 434 من مقال لمحسن جمال الدين.

6) نفسه 293 والمورد أيضاً 434 بتصرف.

7) مجلة آفاق عربية عدد 1 أيلول 1979 السنة 5 ص 63-64 بتصرف.

❖ انظر سعيد علوش مرجع سابق ص 228-233-246 بتصرف والتصنيف والتقسيم مني.

8) الأدب العربي من الانحدار الركابي ص 295.

9) مجلة المورد العدد الرابع السنة 1981 ص 438-444 بتصرف.

10) مجلة المنهل السعودية عدد 471 ص 169 مقال للباحث محمد أحمد حمدون.

11) مكونات الأدب/ علوش ص 220.

12) (المنهل) مرجع سابق ص 177.

13) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار للركابي ص 301 بتصرف وقد تبنى هذا المنهج العام يوسف بكار (قراءات نقدية).

14) الاستشراق ص 146-149 بتصرف.

15) انظر مجلة عالم الفكر المجلد 2003/32 ص 57 وما بعدها بتصرف، وقد اعتمدت تقسيمه الثلاثي لمنهج الاستشراق الفلسفي وقابلته بالأدبي.

16) الاستشراق في أفق انسداده، دكتور سالم حميش ص 75.

17) نفسه ص 75-88 بتصرف.

18) سعيد علوش مرجع سابق ص 217.

19) يحيى بن الحكم الغزال محمد صالح البنداق ص 121.

20) انظر الحياة الثقافية العدد 55 ص 12 بتصرف.

21) انظر مجلة المورد عدد 1 المجلد 8 ص 131-199 بتصرف.

22) انظر في شأن هذه الاستشهادات تاريخ الأدب العربي بروكلمان ص 3-4.

23) مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب ص 41 نقلاً عن سعيد علوش (إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي) ص 38.

24) المرجع نفسه ص 38.

25) انظر في ذلك تاريخ الأدب العربي لبلاشيرج 1 ص13، وفي تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج لحسين الواد نقلاً عن عمر الطالب مرجع سابق ص 39.

26) انظر تقسيم بلاشير ج 1 ص 13 أيضاً، وعمر الطالب نقلاً عن سعيد علوش (إشكالية التيارات ص 47).

27) بلاشير ج 2 هامش ص 68.

28) انظر مجلة المنهل عدد 530 ص 178، و(من مقعد الناقد لعلي شلش) سلسلة اقرأ عدد 508 ص 119 بتصرف تام.

29) بلاشير ج 1 ص 13 وج 2 ص 69.

30) عمر الطالب مرجع سابق ص 90 نقلاً عن تاريخ آداب العرب للرافعي ص20 مقدمة وضعها له سعيد العرب بتصرف كبير.

❖ الشعر الأندلسي إيميليو غارسيا غومس تعريب حسين مؤنس.

31) بلاشير ج 1 ص 97.

32) قراءات نقدية يوسف بكار الصفحات: 40-47-90 بتصرف تام.

33) انظر مقدمة الديوان تحقيق أبي الفضل ابراهيم بتصرف.

34) ديوان بشر بن أبي خازم عزت حسن ط 2 ص 15.

35) نفسه ص 14.

36) المرجع نفسه ص 15 بتصرف كبير.

37) الأصمعيات للأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاكر، المقدمة بإيجاز

والتقسيم والتصنيف من عندي انظر كذلك في نقد المحققين الجليلين جذور التراث عدد 12.

❖ ديوان المفضليات تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر ط 2003/1 مقدمة الكتاب.

38) المرجع نفسه.

39) المفضليات دار المعارف هارون و شاكر ط 10ص 18.

40) عمر الطالب مرجع سابق ص 161 نقلاً عن أمين الخولي مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير ص 221.

41) مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد ص 39-45 بتصرف، وقد نقل الرأي الأخير عن تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية كارلو نيلينو تقديم طه حسين دار المعارف ص 13.

42) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 ص 84.

43) تاريخ الأدب العربي بروكلمان ج 1 ص 106-107.

44) دراسات في الأدب العربي جوستاف فون غرنباوم ص 42 نقلاً عن مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي لحسين عطوان ص 233.

45) المورد عدد 1 مجلد 8 ص 101 نقلاً عن غرنباوم (مرجع سابق).

46) مجلة المنهل عدد 471 ص 178.

47) انظر مقالة الدكتور عز الدين إسماعيل في مجلة الشعر عدد 2 السنة 1 فبراير 1964ص 3:14 وانظر المقارنة بينها وبين مقالة المستشرق الألماني في مجلة المعرفة السورية عدد 27 السنة 3 مايو 1964ص 153-156 تحت عنوان «توارد خواطر أم نقل أفكار» لأبي سلمى.

48) أصول الشعر العربي مرجوليوث ترجمة يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة 1978 ط 1 ص 16.

49) المرجع نفسه بتصرف، ومقدمة حسين عطوان مرجع سابق ص 13.

50) عطوان ص 13، والجبوري في ترجمته لأصول الشعر العربي ص 19-20 بتصرف.

❖ مصادر الشعر الجاهلي من ص 352 إلى 427 بتصرف.

51) انظر ترجمة الجبوري لأصول ص 25 فقد توسع في هذه القضية.

52) بلاشير ج 1 ص 185 بتصرف.

53) المرجع نفسه ص 186-187 بتصرف.

❖ هذه النقود الموجهة من طرف بروكلمان للمستشرقين مستمدة كلها من كتابه ج1 وهي على التوالي ص (49) – (119-126) (147).

54) المورد عدد 1 مجلد 8 ص 133.

55) بلاشير ج 1 ص 11-12-14 بتصرف وانظر ترجمة عن الباحث في مقدمة الجزء الأول صدرها المترجم.

56) نفسه ص 83-84 بتصرف.

57) نفسه ص 87.

58) بلاشير ج 3 ص 55-56.

59) بلاشير ج 2 ص 58-59.

60) نفسه ص 80 + ص 74.

61) كلمة المترجم عبدالحليم النجار ص (ط).

62) نفسه ص (ن).

63) نفسه مقدمة المترجم ص (ط –ي) بتصرف.

64) مقدمة ص (ن).

65) ج 1 ص 121.

66) ج 1 ص 191.

67) ج 1 الصفحات: (222 – 200 – 198 – 194 – 172 – 225 – 227 – 233 – 248 – 250).

68) نفسه الصفحات: (49 – 51 – 61 – 106 – 148 – 244).

69) نفسه ص 36.

70) نفسه ص 60.

71) نفسه ص 190.

72) نفسه ص 221.

73) نفسه ص 220.

74) نفسه ص 62.

75) نفسه ص 236 بتصرف.

76) نفسه ص 236.

77) نفسه ص 145.

78) نفسه ص 191.

79) نفسه ص 212.

80) نفسه ص 51.

81) نفسه ص 190.

◆ الشعر الأندلسي غارسيا غومس تعريب حسين مؤنس مرجع سابق، وكل الاستشهادات مستمدة منه تصنيفاً وانتقاءً.

82) نفسه ص 21-31.

83) نفسه ص 42.

84) نفسه ص 62.

85) نفسه ص 17.

86) نفسه ص 55.

87) نفسه ص 27.

88) نفسه ص 61.

89) نفسه ص 28.

90) نفسه ص 21-22.

❖ كل هذه الأحكام متستمدة من كتابه (الشعر الأندلسي).

91) نفسه ص 29.

92) نفسه ص 30.

93) نفسه ص 44.

94) انظر ص 47-49-51 للوقوف على هذه المقارنات.

95) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة بيروت 1960 ص 93-102 نقلاً عن قراءات نقدية بكار مرجع سابق ص 30-32.

96) الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار الركابي ص 302.

97) مجلة المناهل وزارة الثقافة المغرب عدد 34، ص 16.

98) مجلة جذور التراث عدد 12 ص 30-31 بتصرف.

المصادر والمراجع

- الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار جودت الركابي دار الفكر الطبعة الأولى 1974.
- الاستشراق إدوارد سعيد ترجمة كمال أبو ديب، منشورات الأبحاث العربية الطبعة الأولى 1981.
- الاستشراق في أفق انسداده. سالم حميش منشورات المجلس القومي للثقافة العربية الطبعة الأولى 1991.
- إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. سعيد علوش.
- الأصمعيات، الأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد محمد شاكر بيروت الطبعة الخامسة.
- أصول الشعر العربي مارجوليوث، ترجمة يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى 1978.
- تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة – إحسان عباس بيروت 1960.
- تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان ترجمة عبدالحليم النجار، ج 1 دار المعارف الطبعة الرابعة.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ريجيس بلاشير، تعريب الدكتور إبراهيم كيلاني دار الفكر ج 1.
- ديوان بشر بن أبي خازم تحقيق عزت حسن، الطبعة الثانية السنة 1973 وزارة الثقافة دمشق.
- ديوان امرئ القيس تحقيق أبي الفضل إبراهيم الطبعة الثالثة، دار المعارف مصر 1969.
- ديوان المفضليات المفضل الضبي تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر بيروت الطبعة الأولى سنة 2003.
- الشعر الأندلسي، إميل غارسيا غومس، تعريب حسين مؤنس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1952 ط 1.

- في مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد. الطبعة الاولى 1984 منشورات الجامعة.

- قراءات نقدية يوسف حسين بكار، دار الأندلس الطبعة الثانية 1982.

- مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب.

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ناصر الدين الأسد، دار المعارف مصر الطبعة الثالثة 1966.

- المفضليات المفضل الضبي تحقيق عبد السلام هارون ومحمد أحمد شاكر الطبعة العاشرة.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1970.

- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سعيد علوش الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب العالمي سوشبريس الدار البيضاء - لطبعة الاولى 1987.

- من مقعد الناقد علي شلش سلسلة اقرأ عدد 508.

- يحيى بن الحكم الغزال محمد صالح البنداق، دار الآفاق الجديدة بيروت الطبعة الاولى 1979.

المجلات:

1 - مجلة آفاق عربية العدد الأول أيلول 1979 السنة الخامسة.

2 - مجلة الحياة الثقافية العدد 55 تونس 1990.

3 - مجلة جذور التراث عدد 12 السنة السادسة 2003، السعودية.

4 - مجلة عالم الفكر المجلد 32 السنة 2003.

5 - مجلة المناهل وزارة الثقافة المغرب العدد 34.

6 - مجلة المناهل عدد 471 أبريل/ مايو 1989 المجلد 50 السنة 55.

7 - مجلة المناهل عدد 530 فبراير/ مارس 1996 المجلد 57 السنة 61.

8) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 السنة 1979.

9) مجلة المورد عدد 4 مجلد 9 السنة 1981.

* * *

أثر المناهج النقدية الحديثة

إبتسام مرهون الصفار

يقوم البحث على استقصاء ما كتب من رسائل وأطاريح جامعية في أقسام اللغة العربية في كليات الآداب والتربية في أكثر من عشر جامعات من جامعات العراق محاولة لتقديم صورة عن أثر المناهج النقدية الحديثة في الدراسة النقدية المعاصرة علها تكون أنموذجاً لدراسات أخرى يقوم بها غيرنا في قطر عربي آخر لتستكمل الصورة؛ مع الافتراض أن الجامعات العربية لا يمكن أن تكون بمعزل بعضها عن بعض، فضلاً عن قنوات الاتصال السريعة التي تربطها بجامعات العالم.

وإذا كان المقصود بالنقد العربي الحديث هو ذلك التيار الذي نشأ في الوطن العربي نتيجة للمثاقفة مع الغرب والذي يستمد كثيراً من أجهزته، وإجراءاته من المناهج النقدية الغربية[1]، فإن متابعة هذا التيار في الدراسات الجامعية يقدم صورة عن حيويته، وفاعليته في الأفق النقدي العربي الحديث.

ونستطيع متابعة المناهج النقدية الحديثة، والمفاهيم التي دخلت الوعي النقدي المعاصر من خلال دراسات تبنت مناهج بذاتها، أو اختارت مفاهيم نقدية أثارت انتباه الباحثين وراحوا يتبنون تأصيلها بحثاً عن جذورها أو ما يقاربها في الدرس النقدي والبلاغي العربي. واختار آخرون منهجاً معيناً ليطبقوه في دراسة ظاهرة فنية أو في شعر شاعر ما. مما يدل على حركة جادة في الدراسات النقدية الحديثة شملت حقول الأدب قديمه وحديثه. وسار هذا التوجه جنباً إلى جنب مع المناهج النقدية القديمة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة تعد متأخرة في مواكبة الجديد من الاتجاهات النقدية. وقد قيل إن العرب لم يكتشفوا إلا في

السبعينات أي بعد أفول نجم البنوية. وردّ على هذا القول بأن العرب عرفوا أفكاراً بنيوية كثيرة، وتفاعلوا معها قبل هذا التاريخ[2]. وأن محمد مندور ربما يكون أول من أشار إلى النقد البنيوي في فرنسا دون أن يذكر المصطلح[3]، كما سنجد أن الكتابة في جزئيات أو مفاهيم النظريات النقدية الحديثة قد شاعت قبل شيوع الاتجاهات النقدية المتكاملة.

لقد قام عدد من الباحثين والنقاد بلفت نظر القارئ العربي إلى الوافد من المناهج النقدية الحديثة التي لم يألفها من قبل، فكان أول من حاول أن يفصل ذلك هو د. عبدالسلام المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني للنقد الأدبي عام 1977. ومع وجود مقال لموريس أبو ناصر قبل كتاب المسدي نشره عام 1975 حول الأسلوبية وعلم الأسلوب[4] يبقى كتاب المسدي الأكثر تأثيراً ولفتاً للانتباه لمحدودية انتشار المجلة أو سعة انتشار الكتاب. وتبع المسدي كتابه هذا بدراسات تطبيقية، ودعا إلى إقامة قنطرة بين الفكر اللغوي الحديث والتراث الأدبي العربي[5].

وفي الثمانينات (1983) ترجم كاظم سعد الدين كتاب الأسلوب والأسلوبية[6] وفي العام ذاته كتب د. شكري عياد كتاب مدخل إلى علم الأسلوب أراد به أن يفتح باباً على نوع من الدراسة عرفه الأوروبيون منذ قرابة ثمانين عاماً، وأن يشير إلى ما بين هذا العلم الحديث وبلاغتنا من تلاقٍ وافتراق ليكون ذلك عدة للباحث ليخرج عن نطاق المحافظة على القديم، ويخرج عن طوق تقليد الوافد[7]. وترسيخاً لهذين الهدفين أصدر د. شكري سلسلة أخرى من الدراسات النقدية ابتدأها باتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، وتلتها دراسة أسلوبية.

ثم صدر كتاب البلاغة والأسلوبية لمحمد عبدالمطلب، وهي دراسة أثارت انتباه الباحثين، وتركت تأثيرها في توجههم نحو الدراسات النقدية والأسلوبية منها خاصة، ورسخت فكرة الدعوة إلى التقريب بين البلاغة

الأسلوبية الحديثة. بحيث تكون دراسة الأسلوب مستمدة من كونه فناً لغوياً، وأدبياً في آن واحد. ولعل من هذا التوجه هو كون الأسلوبية مقاربة للدرس البلاغي حين وجد الباحثون توافقاً بين عبدالقاهر الجرجاني والأسلوبيين في كثير من مباحثه[8]. ورأوا في دراسة الانزياح والعدول والصورة استمراراً لوقفات النقاد القدامى مع الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة في الإفادة من التنظير الذي فتح آفاق التحليل والانتقاء.

من هنا اتجهت بحوث الدراسات العليا نحو تأصيل النظريات النقدية الحديثة وتأصيل المفاهيم والمصطلحات خاصة التي أثارت انتباههم في محاولة لتتسع جذورها أو مقارباتها في النقد العربي القديم. والبحث عن الشواهد التطبيقية التي تؤيد وجودها.

لقد درست إنعام فائق محمد المنهج الأسلوبي، وبينت مفاهيمه، ومعالمه وحاولت تأصيله في النقد العربي القديم، ونحت في دراستها منحى تطبيقياً من خلال متابعة الشواهد الشعرية التي وقف عندها النقاد العرب في رسالة نالت بها درجة الماجستير بعنوان (المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، دراسة تطبيقية) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1993.

ودرس رحمن غركان عبادي (مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق) في أطروحة للدكتوراه عام 1998 من كلية الآداب بجامعة بغداد.

وهناك من تبنى الأسلوبية منهجاً، ونحا نحو تطبيقها على الشعر العربي القديم في محاولة للاستفادة من هذا المنهج النقدي، فكانت أطروحة الدكتوراه التي كتبتها سناء البياتي في دراسة شعر الغزل في العصر الأموي، دراسة أسلوبية (البناء الفني في شعر الحب العذري في العصر الأموي) عام 1989.

ووفق المنهج ذاته نوقشت رسالة دكتوراه ثانية عام 1996 للباحث

محمد سعيد الجبوري (البنية القصصية في الشعر الأموي، دراسة فنية أسلوبية) من كلية التربية، جامعة بغداد.

وهناك من اختار شاعراً ليقيم على شعره دراسة أسلوبية، فدرست وحيدة صالح حسون: (ديوان النابغة، دراسة في أسلوبه الشعري) عام 1980 في جامعة الكوفة.

واختارت نصرة الشمري: الخطاب الشعري عند بشار بن برد دراسة نصية عام 1993 من كلية الآداب، جامعة بغداد.

ودرست باحثة أخرى في الجامعة المستنصرية وهي أمينة الموسوي (شعر أبي فراس، دراسة أسلوبية) ونالت بها درجة الماجستير عام 1993 واختير شعر عمر بن أبي ربيعة ليدرس دراسة أسلوبية، اختارته أمل عبدالله سليمان في كلية الآداب، جامعة بغداد 1994، وأكملت رسالة أخرى دراسة شعر هذا الشاعر باختيار عنوان: خصائص أسلوب شعر عمر بن أبي ربيعة للباحثة رباب صالح حسن في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

وهناك رسائل حملت عنوان شعر شاعر ما، ودرست من خلال فصول شعره. دراسة أسلوبية مثل دراسة خالد السامرائي عن شعر ذي الرمة في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1997.

ويدخل ضمن هذا التوجه دراسات حملت عنوان خصائص شعر.. الأسلوب الشعري.. مثل:

- شعر الراعي النميري دراسة في الأسلوب الشعري - عباس صادق عبدالصاحب. في كلية الآداب، جامعة الكوفة 1997.
- خصائص الأسلوب عند العباس بن الأحنف في كلية التربية - ابن رشد 1997.

- مستويات الأداء الفني عند ابن الخياط ت 577هـ لمهند أحمد محمد في عام 1999.

أما أثر الأسلوبية في الدراسات النقدية في الأدب الحديث فقط ظهر في أكثر من رسالة. كتب كمال عبدالرزاق أطروحة دكتوراه عام 1995 عن البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث.

واختار آخرون دراسة البنى الأسلوبية في شعر شاعر معين فكان السياب محط أكثر من دراسة أسلوبية منها: البنى الأسلوبية في شعر السياب لحسن ناظم عودة من كلية التربية في الجامعة المستنصرية.

واختير من اليمن شعر البردوني، ليدرس دراسة أسلوبية اختاره سعد سالم سعيد الحريري في كلية الآداب الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر اختارت ابتسام محمد رائد شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، ودرسته في كلية التربية الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر أيضاً اختارت عشتار داود محمد شعر محمود حسن إسماعيل لتدرسه دراسة أسلوبية في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

وخصت البنيوية بكونها نظرية ومنهجاً عرف طريقه إلى النقد العربي الحديث برسالة كتبها مؤيد عباس العيثاوي في أطروحة دكتوراه من كلية التربية - ابن رشد/ جامعة بغداد.

أما نظرية التلقي فإنها قامت لإبراز دور القارئ في توجيه المعنى وفهمه وأن القراء المتعددين تختلف قراءاتهم لنص معين باختلاف ثقافاتهم، وتجاربهم، وتوجهاتهم الفكرية، وكان من الأطاريح الجادة في تتبع هذه النظرية أطروحة محمد مبارك فهي رائدة في توضيح معالم هذه النظرية، ومحاولة تأصيلها في موروثنا النقدي القديم، متابعاً الجهود النقدية القديمة، وفهم مواقف النقاد بكونهم قراء وذلك في رسالة

كتبها عام 1992 عن نظرية الاستجابة والتلقي في الأدب العربي، أتبعها برسالة جادة عام 1995 من كلية الآداب - جامعة بغداد عن القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري.

وبعد أعوام أكملت باحثة من كلية التربية جهود محمد مبارك وهي نادية هنادي في رسالة ماجستير بعنوان (تعدد القراءة في النقد العربي القديم) في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

حاولت هذه الدراسة تتبع ملامح نظرية التلقي، وتعدد القراءات في النقد العربي القديم، أما الدراسة التطبيقية التي تبنت نظرية التلقي فهي ما اختاره أحمد الناصري موضوعاً لأطروحته للدكتوراه حيث بحث عنها في شعر شاعر كبير من شعراء العربية وهو المتنبي، وذلك لكثرة الشراح الذين تناولوا شرح ديوانه، واختلفوا في بعض قصائده ومعانيه اختلافاً كبيراً وكان عنوان أطروحته (شروح ديوان المتنبي في ضوء، نظرية التلقي) في كلية التربية - ابن رشد 1997.

أما تطبيق هذه النظرية والبحث عنها في دراسة الشعر الحديث فقد ظهر في أطروحة سهام حسن خضير عن إشكالات تلقي الشعر العربي الحديث من (1945-1980) في كلية التربية للبنات عام 2000.

أما مفهوم الانزياح فقد شغل به عدد من الباحثين. وراحوا يبحثون في النتاج البلاغي والنقدي العربي ليلتمسوا جذوره، وتطبيقاته، فوجدوا العدول مصطلحاً نقدياً واضح الدلالات فيما تناثر من كتابات البلاغيين العرب كعبدالقاهر الجرجاني، وابن الأثير[9]، وغيرهما فعقدوا فصولاً في رسائلهم، أو خصوا الموضوع بدراسة متفردة مثل عمل عباس رشيد الدرة عن موضوع (الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب) وهو أطروحة دكتوراه.

وأما مفهوم التناص فقد تناوله سعد إبراهيم ليدرسه في النقد

العربي القديم والحديث في كلية التربية - ابن رشد جامعة بغداد 1997 بعنوان (التناص في نقد الشعر قديماً وحديثاً).

وقد طبق هذا المفهوم في أكثر من دراسة فدرست بيان شاكر الكبيسي (التناص في شعر الستينات) في كلية التربية جامعة الأنبار 1999.

ودرس رمضان محمود كريم (التناص في شعر إيليا حاوي) في كلية التربية للبنات عام 1998 ونال بها درجة الماجستير.

ومع التناص طبق مفهوم تداخل النصوص في الشعر الحديث فاختار فائز عبدالجبار جواد (الفنون في شعر يوسف الصائغ) في كلية التربية جامعة تكريت 1997.

إن هذا الكم من الرسائل والأطاريح التي تبنت تأصيل منهج نقدي حديث، أو تطبيقه على الشعر العربي قديمه وحديثه قد سبقته محاولات جادة لدراسة الجزئيات، وتطبيقها على شعر شاعر ما، أو مجموعة من الشعراء. وقد ارتأينا أن نبدأ بالكل ونعود إلى الجزئيات في بداية سبقته، واتضحت شيئاً فشيئاً حتى تكاملت وتبلورت لدراسة مناهج بعينها، وتأهيلها كما مر بنا.

ونعني بهذه الجزئيات كثرة الدراسات الجامعية التي عنيت بالبناء الفني بشكل عام، والبنى الجزئية بشكل خاص، كالصورة، والزمان والمكان، والرمز، وغيرها.

ويبدو إبراز اتجاه نقدي حديث وضح فيه إفادة باحثي الدراسات العليا هو الاتجاه المعنى بالبناء الفني بتحليل النص عند شاعر، أو مجموعة شعراء يجمعهم إطار زمني أو فني أو فكري.

ومن الموضوعات المبكرة في هذا الموضوع دراسة حياة حاسم عن (وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) من كلية

الآداب - جامعة بغداد 1971، وهي وإن حملت مفهوماً حديثاً في النقد إلا أنها لم تتجاوز مفهوم النقاد العرب القدماء لوحدة القصيدة العربية.

وفي الثمانينات صدرت دراسات عنيت بالبناء الفني لمجاميع من الشعراء يضمهم إطار معين، مثل (بناء القصيدة عند الشعراء الرواد من أصحاب البديع) لجمال عبدالحميد جابر، نال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1986.

وتحمل قصيدة الحرب بنى قد تكون حاملة لبنى لها ميزاتها وسماتها لذا اختارها أكثر من باحث لدراستها في إطار زمني واحد.

فدرس سعد عبدالحميد (البناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام) وهي رسالة ماجستير في كلية الآداب - جامعة بغداد 1998.

وأكملت هذا الموضوع دراسة أخرى لشعر الحرب في العصر العباسي تحديداً بـ (البناء الفني لقصيدة الحرب في القرن الثالث والرابع الهجريين) لسعيد حسون العنبكي (ماجستير في كلية الآداب - جامعة بغداد 1988).

وزاد عدد الدراسات - في مطلع التسعينات - التي تخص البناء الفني لمجاميع شعرية قبلية أو فكرية، أو موضوعية. فدرس (البناء الفني في شعر الفرسان والأجواد في عصر ما قبل الإسلام) درسته فائزة يحيى عاكف الخزرجي (ماجستير الآداب - جامعة بغداد 1990).

ويحمل شعر القبائل سمات لغوية خاصة، وبنى فنية قد تنفرد بها قصائد قبيلة دون غيرها. ويصدق هذا بشكل واضح في شعر الهذليين الذي جمعه أكثر من عالم وراوٍ عربي قديم، لإحساسهم أن له خصوصية فنية ولغوية كأبي عمرو الشيباني، والسكري، وابن حبيب، ممن عنوا بجمع شعر هذه القبيلة، لذلك عمد الباحث إياد عبدالمجيد إبراهيم ليبحث عن

(البناء الفني في شعر الهذليين) في أطروحة للدكتوراه عام 1990 (جامعة بغداد - كلية الآداب). ولما كانت القائض متسمة بخصوصية تجعل شعر المتناقضين متقارباً بميزات مشتركة تتعلق ببنية القصيدة فإن تناولها في رسالة للماجستير له مسوّغاته الفنية خاصة إذا تذكرنا أن شرط النقائض هو أن يقوم الشاعر بنقض ما يقوله صاحبه معنىً معنى، وفكرة فكرة، وبالقافية والبحر نفسهما الذي أقام عليه الشاعر الأول قصيدته، فكتب عبدالعظيم رهيف خورشيد رسالة عن (البناء الفني لنقائض جرير والفرزدق) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.

وفي عام 1993 درس (البناء الفني للمعلقات دراسة تحليلية للقصيدة في مرحلة ما قبل الإسلام) في رسالة للدكتوراه في الجامعة المستنصرية.

ومثل هذه العناية بمجموعة شعرية دراسة آخرين للبناء الفني لمجاميع شعرية في كتاب جمهرة أشعار العرب استناداً إلى حكم مسبق مفاده أن القرشي حين صنف القصائد إلى مجمهرات، ومذهبات، ومشوبات قد لمح صفات فنية مشتركة استدعت تصنيفها، فكان أن دُرس البناء الفني في المشوبات في جمهرة أشعار العرب في رسالة نال بها عثمان عبدالحليم درجة الماجستير في كلية التربية في جامعة الأنبار 1998.

وسجلت في عام 1999 رسالة ماجستير في كلية الآداب جامعة بغداد بعنوان القصائد المجمهرات (لعبد علي نوري، ولابد أنها قد نوقشت الآن).

ودرس البناء الفني لمجموعة أخرى من القصائد جمعها غرض شعري معين فكان أن درس سعد محمد علي (البناء الفني للقصيدة السياسية في العصر الأموي) ونال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية عام 1993.

وفي عام 1996 درس نجم مجيد علي البناء الفني في شعر الغزل في العصر العباسي. وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد أكثر من سابقتها. وكان من الطبيعي أن نقرأ أسماء شعراء مشهورين عرفوا ببناء فني متميز، أفردهم عن معاصريهم أو من أتى بعدهم كما هو ملاحظ من شعر امرئ القيس، الذي كما قيل عنه أسبقهم بادرة، وأصحهم نادرة، وأنه فتح للشعراء باب المعاني المبتكرة. فدرس بناء شعره في رسالتين في سنتين متباعدتين. أولها كتبها إسماعيل عباس جاسم عام 1980، والثانية عام 1988 لعبدالحق حمادي ياسين، وكلاهما نال بها صاحبها الماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد. ولعل تسويغ هذا التكرار مردّه إلى كون الثاني مستشعراً وجوب الكتابة في الموضوع ذاته مرة ثانية لاستكمال جوانبه، لما يحمله هذا الشاعر من مخبات العبقرية والتفرد التي تمكن الباحث من دراستها وفق ما تثريه الدراسات النقدية الحديثة، وتوجهه إليها. هذا إذا افترضنا حسن النية في معرفة الثاني بطبيعة عمل الأول.

وفي عام 1989 درست نصيرة أحمد الشمري: البناء الفني في شعر ابن الرمي، في رسالة للماجستير في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وإذا كانت حصيلة الثمانينات ثلاث رسائل في البناء الفني فإن العقد الأخير من القرن العشرين شهد تزايداً كبيراً في عدد الدراسات التي حملت عنوان البناء الفني، أو التيار الشعري، أو البناء الشعري نذكر منها:

- البناء الشعري في قصيدة حسان بن ثابت لعروبة خليل إبراهيم، وهي أطروحة ماجستير من كلية التربية - ابن رشد - جامعة بغداد 1991.
- التيار الشعري عند المتنبي لعلي كاظم أسد، وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

- البناء الشعري عند مسلم بن الوليد - عباس رشيدة الدرّة. وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب جامعة بغداد 1992.
- البناء الشعري عند الفرزدق لعلاء الدين المعاضيدي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.
- التيار الشعري عند أبي تمام - نبيل محمد سلمان، وهي أطروحة دكتوراه أكمل فيها منهجه الذي بدأه في رسالته عن المتنبي 1994.
- البناء الفني عند جرير - ثائر حسن محمد الغرباوي، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب 1995.
- البناء الشعري عند السري الرفاء، لرميض مطر حمد، نال بها الماجستير من كلية التربية، جامعة الأنبار 1995.
- البناء الشعري في شعر ابن خفاجة لإسماعيل عباس جاسم، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1996.
- البناء الفني في شعر ابن دراج القسطلي. كتبتها ندى عسكر محمود الجبوري، ونالت بها الماجستير من جامعة بغداد 1998.
- البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد لنادية محمود جمعة وهي رسالة ماجستير من كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار 1998.

أما اتجاه دراسة الشعر الحديث بتتبع البناء الفني لشعر شاعر أو مجموعة من الشعراء فقد وجدناه في رسائل تناولت مجاميع من الشعر العربي الحديث موزعة على إقليم أو قطر بعينه، أو شاملة للعصر كله زماناً ومكاناً، أو تخصه لدراسة البناء الفني عند شاعر معين.

لقد تابع مرشد الزبيدي نقد الشعر العربي الحديث من خلال متابعة جهود النقاد والدارسين في دراسة البناء الفني في رسالة نال بها الماجستير، عنوانها البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث. في كلية الآداب، جامعة بغداد 1989.

أما عبدالكريم راضي جعفر فقد التفت إلى الشعر الوجداني في العراق ليدرسه دراسة فنية موضوعية في أطروحة نال بها الدكتوراه تحمل عنوان: البنية الموضوعية، والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق في كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

ودرس عبدالأمير محمد الكرار (البناء الفني في الشعر النجفي) في كلية التربية، جامعة الكوفة، ونال بعمله شهادة الدكتوراه عام 1996.

وضمن هذا التوجه درس لطيف محمد حسن الفضاء الشعري عند السياب، في جامعة الموصل 1994 ونال بعمله شهادة الدكتوراه.

ويعد البناء الموسيقي أهم بنى القصيدة العربية القديمة، وهي عند المتنبي تمثل خصوصية تشكل بنية فكرية وفنية ليست بمعزل عن البنى الأخرى، لذا درس محمد حسين كاظم الأعرجي (البنية الموسيقية في شعر المتنبي) ونال بها شهادة الماجستير من كلية التربية، جامعة بغداد 1990.

الصورة الفنية:

لقد التفت نقدنا القديم إلى الصورة الفنية، وعالجها معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والبلاغية. فكان نتاج ذلك محاولات جادة لمعالجة الصورة الفنية في القرآن الكريم أولاً متجلية في جهود علماء أجلاء كالرماني والخطابي، والجرجاني من علماء البلاغة والإعجاز، والتفاتات الزمخشري الرائعة، وابن عطية من علماء التفسير.

وقد تبنى علماء محدثون، وباحثون أكاديميون دراسة الصورة الفنية وحاولوا تأهيلها والبحث عن جذورها في الدرس النقدي والبلاغي القديم. فكتب حفني ناصف عن (الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق)[10].

وكتب جابر أحمد عصفور عن (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي)[11].

إن متابعة ما كتب عن الصورة الفنية يدلنا على أن الدراسات التفصيلية التي خص بها الباحثون الصورة الفنية دخلت اهتمامات النقد الأدبي الحديث مع ما دخل إليه من مفاهيم نقدية حديثة.

ذكر دي لويس في كتابه الصورة الشعرية أن القصيدة ما هي إلا صورة شعرية مركبة من مجموعة من الصور الشعرية[12].

وعنيت الدراسة الأسلوبية بالصورة. فقد تحدث عنها جوزيف ميشال شريم[13] في المستوى الثالث الذي يخص اللفظ، وحدد مفهوم الصورة في الأسلوب في التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية.

وعدت الصورة والمجاز من أغزر الوسائل الأسلوبية وأعمقها[14].

وتعد دراسة محمد حسين الصغير الموسومة بـ (الصورة الأدبية في الشعر الأموي) من أوائل الدراسات الجامعية التي اختصت لدراسة الصورة، وقد نال بها درجة الماجستير من كلية الآداب 1975.

وإذا استثنينا كتاب سيد قطب عن التصوير الفني في القرآن الكريم فإن الدراسات التي سبقت دراسة الصغير هي دراسات نظرية عمدت إلى تأصيل مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى[15].

ثم تلاها بأطروحة دكتوراه عن الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية عام 1981، وكلتاهما من جامعة بغداد - كلية الآداب.

وفي عام 1984 درست ساهرة عبدالكريم الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام، وأثر البيئة فيه. وهي دراسة أقرب إلى الدراسة البلاغية، وفق معالجات النقاد العرب القدامى منها إلى دراسة الصورة وفق الدراسات النقدية الحديثة.

وهكذا كانت هذه الدراسات رائدة لعدد من الرسائل والأطاريح

التي خصت الشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، فضلاً عن تلك التي خصت لدراسة الصورة في الشعر العربي الحديث.

واختلفت مصطلحات الباحثين التي تناولها فمن الصورة الأدبية، إلى الصورة الشعرية، والتصوير الشعري. واتخذ بعضهم نمطاً معيناً من الصورة ليبحثها في شعر شاعر ما كالصورة المجازية أو السمعية أو البصرية، مما سنجده في الرسائل التي سنذكرها في أدناه:

- الصورة المجازية في شعر المتنبي – خليل رشيد فالح – نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب – جامعة بغداد 1985.
- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز – اسكندر فليح كامل، ونال بها درجة الماجستير من جامعة البصرة 1985.
- وفي الموضوع نفسه كتبت سنية أحمد الجبوري أطروحة دكتوراه في الجامعة المستنصرية بعنوان التصوير الشعري عند ابن المعتز، وذلك عام 1989.
- الصورة الشعرية عند لبيد العامري قسمت مدحت حسين نالت بها الماجستير من جامعة صلاح الدين 1990.
- الصورة الشعرية عند عدي بن الرقاع – رياح حافد فليح، ونال بها درجة الماجستير من جامعة الأنبار 1990.
- الصورة الشعرية عند ذي الرمة – عهود عبدالواحد العكيلي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1990.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام – صاحب خليل إبراهيم، وقد نال بها من الجامعة المستنصرية 1992.
- الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، وهو موضوع نالت به الدكتوراه وجدان عبدالإله الصائغ من كلية الآداب، جامعة الموصل 1995.
- وفي العام نفسه التفتت باحثة إلى دراسة الصورة الفنية في النثر

العربي القديم وهي دلسوز جعفر البرزنجي من خلال تتبعها لـ (الصورة البيانية في المقامات البديعية والحريرية، والزينبية) نالت بها درجة الدكتوراه عام 1995.

- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى - جوان عبدالقادر، نالت بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1996.

- الصورة البيانية في شعر ابن زيدون كتبتها زهراء عبدالحسين. وهي رسالة ماجستير أيضاً من الجامعة المستنصرية 1997.

- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني - عباس محمد رضا. ماجستير من كلية الآداب - جامعة بغداد.

- الصورة الفنة في شعر أوس بن حجر لأحمد محمد عبدالحميد، رسالة ماجستير من جامعة الأنبار 1998.

أما حضور مفهوم الصورة في دراسة الأدب الحديث فإنه بدا متأخراً عن حضوره في دراسة الأدب العربي القديم.

ففي عام 1987 درست بشرى موسى صالح الصورة الفنية بكونها معياراً في نقد الشعر العربي الحديث في أطروحة للدكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد بعنوان: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث.

وتوجه باحث آخر إلى الدراسة التطبيقية دراسة الصورة من خلال المذهب الواقعي لدراسة الأدب في أطروحة دكتوراه تحمل عنوان (حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث). ونوقشت عام 1990.

ولم تتبع هذه الدراسة أطروحة أخرى ترصد الصورة في مجاميع شعرية لمدة زمنية محددة في العصر الحديث، أو في بلد معين، إنما توالت

الدراسات لتتبع أنماط الصور الأدبية عند الشعراء المحدثين أو المعاصرين كان منها:

- الصورة الفنية في شعر الرصافي - وليد عبدالحسين. وقد نوقشت عام 1985.
- الصورة الفنية في شعر البياتي، البواكير والخمسينات - عبدالستار عبدالله صالح، كلية الآداب جامعة الموصل 1986.

وخص شعر السياب بأطروحتين تدرسان الصورة هما:

- الصورة الشعرية عند السياب - عدنان محمد المحاذين. من جامعة بغداد 1986.
- الصورة الاستعارية في شعر السياب. من جامعة البصرة 1992 وخُصَّت أكثر من دراسة لتتبع الصورة البيانية في شعر شاعر معين منها:
- الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة - وجدان عبدالإله الصائغ من جامعة الموصل 1992 (ماجستير).
- الصورة البيانية في شعر علي محمد طه - شروق الطائي جامعة البصرة 1995.

الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني - حكمت جرجيس صالح من جامعة الموصل 1997.

وهناك مصطلحات ومفاهيم دخلت ميدان الدراسة النقدية، وفهمت من خلالها دلالات وتفسيرات كثيرة للظواهر الفنية واللغوية في الشعر، ودخلت في الأغوار جزئيات القصيدة العربية. فلم يعد ذكر الزمان والمكان يعنيان بعدين ظرفيين يحدد من خلالهما الشاعر حدوداً مكانية أو زمانية، إنما فهم عنهما دلالات رمزية ترسم أبعاداً فكرية أرادها الشاعر أو فهمها القارئ من خلال سياقات الأبيات الشعرية والقصيدة متكاملة. وما عاد الزمان والمكان في نظر الدارسين مجرد فضائين يشغلان

القصيدة العربية أو يؤطرانها إنما لابد من الوقوف عليهما لمعرفة أبعاد أكثر عمقاً من الظواهر السطحية لدلالتيهما.

من هنا درس عبدالإله الصائغ الزمن عند الشعراء قبل الإسلام في رسالة للماجستير من كلية الآداب 1981.

ودرست ساجدة هاشم الحيالي الزمن في الشعر الأموي، ونالت به درجة الدكتوراه من كلية التربية - ابن رشد عام 1995.

ودرس الزمن في شعر شاعر واحد كانت له نظرته المتفردة إلى الكون والوجود هو أبو العلاء المعري في رسالة عنوانها (الزمن في شعر أبي العلاء المعري)[16].

الزمان:

أما دراسة الزمن في الأدب الحديث فقد تناولته أكثر من دراسة جادة حددت معظمها لدراسة الشعر العربي في العراق خاصة لتيسير رصيده في مجموعة يضمها زمان واحد ومكان واحد، وأكثر من هذا يضمنها اتجاه فني متميز تلك هي مجموعة الشعراء الرواد لحركة الشعر الحديث والشعر الحر منه خاصة. لقد رصد سلام كاظم الأوسي مفهوم الزمن ودلالته عند شعراء شكلوا ظاهرة متميزة في الوطن العربي عامة والعراق خاصة وهم رواد الشعر الحديث في رسالة للماجستير تحمل عنوان (الزمن في شعر الرواد، السياب والبياتي، نازك الملائكة، وبلند الحيدري) عام 1990 جامعة بغداد - كلية التربية.

وفي الاتجاه نفسه بحث مسلم حسن من جامعة البصرة: (الزمن في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر في البصرة) ماجستير عام [1990].

وأكمل باحث ثالث دراسة الزمن في جيل ما بعد الرواد في رسالة

للماجستير عام 1996 من جامعة البصرة بعنوان (الزمن في الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد 1958-1980).

أما سهام هاشم فقد درست مفهوم الزمن خارج إطار الإقليم وحركة الشعر الحر فقط إذ جعلت توجهها نحو (الزمن في الشعر العربي المعاصر) ونالت بدراستها شهادة الماجستير عام 1990.

المكان:

أما المكان فقد توجهت الدراسات النقدية في أواخر الثمانينات حيث كتب حيدر لازم عن (المكان في الشعر العربي قبل الإسلام) عام 1987 في كلية الآداب – جامعة بغداد.

وفي دراسة الأدب الحديث توجهت دراستان نحو السياب الأولى عام 1998 عن المكان ودلالاته في شعر السياب، كتبها محمد طالب البجاوي.

والثانية عام 2000 عن (دلالات المكان في شعر السياب، دراسة موضوعية بنيوية) كتبتها لمى محمد يونس.

والمدينة بأنماطها ورموزها تمثل شكلاً من أشكال المكان، ورمزاً من رموزه. وقد درسها محمد صابر من خلال شعر المدينة في شعر محمد عبدالمعطي حجازي عام 1986.

الرمز:

وتبقى العناية بالزمان والمكان جزءاً من التوجه النقدي لدراسة الرمز وهو توجه رصدناه في الدراسات التي كتبت في التسعينات من القرن العشرين إذ درس محمد صالح اليوزبكي (الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام) في أطروحة للدكتوراه من جامعة الموصل عام 1992.

وتناول حسن جبار محمد الملامح الرمزية في الغزل العربي حتى نهاية العصر الأموي، في أطروحة للدكتوراه أيضاً عام 1992 (من كلية الآداب - بغداد).

وتبدو المعادلة لدراسة الرمز في الشعر العربي القديم واضحة في الباحثين لدراسته في الشعر العربي الحديث، إذ خُصَّت دراستان أيضاً لتناوله. الأولى في أطروحة للدكتوراه كتبها ثابت عبدالرزاق الألوسي بعنوان (ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر 1814-1967) من جامعة بغداد كلية الآداب عام 1985.

والثانية تناولت الظاهرة عند رواد الشعر الحر في العراق في رسالة للماجستير من جامعة البصرة عام 1990 بعنوان (الرمز في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر).

القناع:

ودخل مفهوم القناع ساحة الدراسات النقدية الحديثة فطبقه باحث على شعر شاعر عرف ببنائه المتميز، ولغته الشعرية الخاصة التي تحتاج فعلاً إلى دراسات تتعمق في فهم معانيه وأفكاره التي تتمتع بأشكال مختلفة، ورموز متنوعة فجاء اختيار أسامة عبدالصاحب لـ (القناع في أدب أبي العلاء المعري) في الجامعة المستنصرية - كلية الآداب عام 1995.

أما دراسة هذا المفهوم في الدراسات النقدية للشعر الحديث فنجدها في دراسة الباحث رعد أحمد الزبيدي عن القناع في الشعر العربي الحديث. في شعر مرحلة الرواد - من الجامعة المستنصرية عام 1991.

وبعد عام (1992) تناول باحث آخر في أطروحة للدكتوراه (القناع في الشعر العراقي الحديث من عام 1945-1988) من جامعة الموصل - كلية الآداب.

الغربة:

والغربة من المصطلحات النقدية الحديثة التي توجه الباحثون مؤخراً لدراستها في الشعر العربي.

وكان حصتها رسالتان الأولى خصت لدراسة هذا المفهوم في الشعر العراقي (الغربة في الشعر العراقي الحديث) لفليح كريم الركابي عام 1996 في جامعة الكوفة.

والثانية توجهت لدراسة الغربة في الشعر الكويتي ذلك عام 1989 في رسالة أجيزت من جامعة البصرة بعنوان (الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني).

اللغة الشعرية:

وإذا كانت هذه الموضوعات التي درست البنى التفصيلية للقصيدة العربية، والمفاهيم النقدية المختلفة فإن دراسة اللغة الشعرية التي تنطق عن كل هذه المفاهيم، وتوضح رؤى الشاعر تصبح ضرورية وملحة فاللغة كما قيل (بنيان الأدب، وهيكله، وهي وعاء الخبرة الجمالية، ومحتواه، وبدون دراسة مقومات اللغة الأدبية، والمفردات الشعرية ليس هناك نقد موضوعي، ومنهجي وليس هناك خبرة جمالية تستند على أساس علمي)[17].

فاللغة الشعرية هي التي ترسم البناء الشعري، وتحدد البنى التفصيلية، والجزئية وترسمها من خلال إيحاء المفردات، والسياقات التي يختارها الشاعر فيشكل من خلالها صوره، وأخيلته، وإبداعاته الشعرية.

وفق هذا المنظور انكبَّ عدد من طلبة الدراسات العليا إلى لغة الشعر لدراستها من خلال مجاميع شعرية يضمها زمان واحد أو إقليم واحد، أو ربما توجه فني معين.

فكان من الرسائل المبكرة في هذا المجال أطروحة الدكتوراه التي كتبها صادق حسين كنيج في كلية الآداب - الجامعة المستنصرية عام 1979 بعنوان (لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة).

وفي عام 1982 كتب جمال نجم العبيدي (لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين) في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وأكملت باحثة ما كتب عن لغة الشعر الأندلسي حين اختارت مجموعة شعرية يعرضها كتاب مشهور في كتب الأدب العربي في الأندلس وهو كتاب الذخيرة فدرست (لغة الشعر في القصيدة الأندلسية في شعراء الذخيرة) في كلية الآداب عام 1990.

وقد قيل عن الفرزدق المقولة المشهورة أن لولا شعره لضاع ثلث اللغة، فحقّ لشعره أن تدرس لغته من خلال هذه المقولة القديمة، ومن خلال التوجه النقدي الحديث فكتب رحمن غركان عبادي في جامعة الكوفة عام 1995 (لغة الشعر عند الفرزدق).

وفي عام 1996 كتبت ثلاث رسائل عن لغة الشعر:

الأولى عن لغة الشعر في ديوان الحماسة - باب الحماسة، كتبها عبدالقادر علي باعيسى في جامعة الكوفة.

والثانية لغة الشعر عند البحتري، كتبها علي كامل دريب في الجامعة المستنصرية كلية الآداب.

والثالثة في الجامعة المستنصرية أيضاً بعنوان لغة الشعر في العصر الأموي. كتبتها زينب حديج.

وأخيراً كتبت ميساء صلاح وذّاي (لغة الشعر عند الأحوص) في كلية التربية جامعة الكوفة عام 1999.

أما لغة الشعر العربي الحديث فقد توجهت نحوه أكثر من دراسة:

الأولى تناولت (لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن

العشرين والحرب العالمية الثانية) كتبها عدنان حسين العوادي في كلية الآداب - جامعة بغداد 1983.

والثانية عن (لغة الشعر المهجري) كتبتها علية جاسم النجار ونالت بها شهادة الدكتوراه عام 1997 في كلية الآداب - جامعة بغداد.

وتناول ثلاثة باحثين لغة الشعر عند شاعر بعينه هي:

- لغة الشعر عند الجواهري - علي ناصر غالي - جامعة البصرة 1992.
- لغة أبي ماضي الشعرية - نوال كمال حسين - كلية البنات - الكوفة 1995.
- لغة الشعر عند كمال الحديثي - أرشد علي محمد - التربية - الجامعة المستنصرية 1996.

هذه هي أهم الاتجاهات التي استطعنا رصدها عن أثر المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب العربي في الجامعات العراقية. حاولنا استقصاءها، والبحث عن ملامحها في توجهات الباحثين فيها. وهي ملامح تدل على أصالة الدرس النقدي الجامعي، وإذ نلمح فيها انتقاء للأساليب، ومفاهيمها، ومحاولة جادة لدراستها وفق ما ينسجم مع الذوق العربي، وتوجهات القراء، والباحثين.

وقد تبين أن كثيراً من هذه الدراسات ظلت متشبثة بالموروث النقدي العربي محاولة تصفية الأجواء النقدية من التطبيقات الموغلة بالتحليل والرموز الذي قد لا يستسيغه القارئ العربي إلى التحليل الدقيق المستفيد من المناهج النقدية الحديثة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه. ويبقى السؤال مطروحاً هل تستطيع هذه التوجهات النقدية أن تنتج مناهج نقدية حديثة لا يقع فيها الباحثون مرة أخرى في التقليد - تقليد الدراسات النقدية الحديثة الرائدة؟ الجواب متروك للتوجهات الآتية في الدراسات النقدية المعاصرة.

الهوامش

1) المرجعيات العربية في النظرية النقدية الحديثة ص 1.

2) أمتعة النص 39-41.

3) في الميزان الجديد 185 (طبع سنة 1944). وانظر المرجعيات ص 8.

4) مجلة الثقافة العربية، طرابلس، السنة الثانية، أيلول 1975 ص 240 عن الأسلوبية ونظرية النص (المقدمة).

5) نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 8.

6) نشره في بغداد عام 1983.

7) اتجاهات البحث الأسلوبي (المقدمة).

8) البلاغة والأسلوبية: 4.

9) ينظر في هذا مثلاً: التفكير البلاغي عند العرب - حمادي حيمور ص 681.

10) طبع عام 1965.

11) طبع عام 1972. وانظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبدالرحمن والصورة الفنية معياراً نقدياً - عبدالإله الصائغ 1987. الصور والبناء الشعري د. محمد حسين عبدالله، دار المعارف، القاهرة 1981.

12) الصورة الشعرية، وانظر النقد التطبيقي التحليلي لعدنان عبدالله، دار الشؤون الثقافية، بغداد ص 19.

13) دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

14) نظرية الأدب 164.

15) مثل دراسة مصطفى ناصف عن الصورة الأدبية. مصر، المكتبة الأدبية، 1958، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفني محمد شرف. مطبعة الرسالة 1966.

محمد جابر عصفور في دراسته للصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مصر، دار الثقافة 1974. أما الدراستان الرائدتان اللتان نهجتا النهج التطبيقي في دراسة الصورة الأدبية فهما أيضاً لاحقتان لدراسة الصفير فالأولى: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي للدكتور نصرت عبدالرحمن فقد طبعت عام 1976 (بمعنى أنها لم تكن متوافرة للباحثين وإن كانت أجازتها عام 1972). وأما الثانية فهي الصورة الفنة في شعر أبي تمام لعبدالقادر الرباعي التي نال بها الماجستير من جامعة القاهرة عام 1979 وطبعت عام 1980.

16) كتبها إبراهيم مسلم لفتة ونال بها الدكتوراه عام 1997 من كلية التربية - جامعة بغداد.

17) النقد التطبيقي 21.

فقه المصطلح

النقدي الجديد

يوسف وغليسي

تحاول هذه الدراسة المقتضبة جاهدة (جهد المُقِل) أن تُعرّج تعريجاً اصطلاحياً على إشكالية النقد الجديد في وطننا العربي، من خلال استبطان تجربة أحد أقطابه الكبار الذين استطاعوا - إلى حد بعيد - المعايشة بين التراث والحداثة، ألا وهو الناقد الدكتور عبدالملك مرتاض (رئيس المجلس الأعلى للغة العربية سابقاً في الجزائر). وذلك من خلال تقسيم المدوّنة المصطلحية لآليات الاصطلاحات كما حددها فقه اللغة العربية، والتركيز على حد المصطلح وبنيته المرفولوجية. وبعد طول تدبر للمادة الاصطلاحية المطروحة في دراسات عبدالملك مرتاض النقدية، ارتأينا أن نقسمها على هذا النحو:

أ. المصطلح المشتق:

يحظى (الاشتقاق) بمكانة متميزة، داخل اللغات السامية وفي طليعتها العربية، ومن حيث إنه أولى وسائل التوليد اللغوي وأكثرها استجابة لخصوصياتها، وعلى قدر هذه الحظْوة الخاصة، فإنه يحظى - كذلك - بمكانة معتبرة لدى عبدالملك مرتاض قياساً إلى سائر طرائق الوضع الاصطلاحي.

حتى إننا ألفيناه يسحب آلية الاشتقاق على مصطلح سيميائي «معرَّب» من أكثر المصطلحات تداولاً بهذه الصيغة المعربة، وهو مصطلح «الأيقونة» (IcÔn): «أفلم يأن لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنفض عنه هذ العُجمة التي ظل يشكو منها في كل الكتابات العربية المعاصرة؟»[1] وكان الجواب البديل هو مصطلح (المماثِل) الذي يحيل على علاقة شبيهة بين السمة الأيقونية وأصلها الفاعل المؤثر. وهي علاقة تؤكدها جل

الوحدات الاشتقاقية التي تنتمي إلى هذه العائلة اللغوية (المثل، المماثل، التمثّل، التماثل، التمثال، الامتثال، الممثِل،...)؛ إذ تدل على أنها نسخ «أيقونية» لصورة أصلية ما.

وإذا كان الحديث عن النماذج الاشتقاقية في مصطلحات مرتاض لا يكاد ينتهي، فإننا لن نتعمق أكثر في شجون هذه السبيل الممتدة، مجتزئين بما ذكرنا، لنشير إلى أن الناقد يمتلك جرأة بليغة في بعض العمليات الاشتقاقية، ولاسيما تلك التي يحظُرُها الدرس النحوي التقليدي ومنها ما يسمى بـ «الاشتقاق من الجامد»، وهو ضرب اشتقاقي لا يكاد يجيزه إلا قلة من علماء اللغة، وفي مواقف محدودة تمليها الضرورة العلمية بوجه خاص.

وضمن هذا الباب يقع مصطلح (الأزمنة)[2]، الذي يشتقه مرتاض من (الزمن)، بل ويولّد له هذه الصورة الاشتقاقية الفعلية: أزْمن، يُؤْزمِن، أزمَنَةً، ليجعل مصدر (الأزمنة) مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Temporisation)، وهو صنيع علمي محمود، في نظرنا، يجعل اللغة قادرة على التجدد والانبعاث والمواكبة. كما أن المعاجم العربية (وحتى «المعجم الوسيط» منها!) لم تجرؤ على إيراد الفعل (أزمن) بالصيغة المتعدية إلا في حال واحدة، حين قالوا: أزمن الله فلاناً (أي ابتلاه بمرض مزمن)، وهي - على أي حال - دلالة بعيدة عما يحيل عليه المصطلح الأجنبي المعاصر.

ضمن ذلك أيضاً، يشتق مرتاض مصطلح (التقاين) - الذي تدل صيغته الصرفية على دلالة المفاعلة والمشاركة - من الاسم المجرد (الأيقونة)؛ وذلك محاولة منه لإعطاء «دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لا تكون الأيقونة مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيء له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية

الأخرى. والتقاين يكشف، بلا ريب، عن مدى قدرة تعامل ناص بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمذوقات والمشمومات...»[3]. ومن (الحيز) أيضاً، يشتق مصطلحي «التحيز» و«التحايز» ما وقفنا عند ذلك في مقام سابق، خلال دراسة أخرى عن الناقد.

وغير بعيد عن ذلك، يقدم مرتاض على عمليات اشتقاقية ثقيلة على الأذن العربية (وإن كان ذلك لا ينتقص من قياسيتها!)، حين يشتق من الفعلين: خَطَبَ ونَصَّ، مصطلحين جديدين: (الخطْبَبَة) و(النّصنَصَة)، يجعلهما مقابلين لمصطلحي "غريماس": (Discursivisation) و(Textualisation)[4].

ب. المصطلح المعرّب:

يجمع علماء اللغة وأهل الاصطلاح على أن الميل إلى التعريب اللفظي وتفضيله على ما سواه دليل على «نوع من الكسل (إذ هو أسهل الطرق وأحياناً أخرى (...) على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمان..»[5].

لكن ذلك لا يعني الدعوة إلى إلغاء هذه الوسيلة الاصطلاحية، بل يعني الدعوة إلى قلة الركون إليها إلا في عز الحاجة إليها؛ أو جعلها وسيلة مؤقتة ريثما توفر الآليات الاصطلاحية المحلية المقابل الوافي للمصطلح الأجنبي الدخيل.

وتتوفر دراسات عبدالملك مرتاض على كمّ معتبر من المصطلحات المعرّبة، من شأنه أن يكون آية على أن يكون الناقد لايزال سعيه الاصطلاحي دون مرحلة التجريد والاستقرار.

ويدلنا هذا الكم، من زاوية أخرى، على مواطن محددة يصطنع الناقد فيها (المصطلح المعرّب) أكثر من غيره، ومن هذه المواطن:

- المصطلحات النقدية الشائعة التي تفوقت صيغتها الدخيلة على سائر المقترحات الاشتقاقية، في الاستعمال النقدي العربي المعاصر.

وضمن هذا الموطن، نعثر على مثل هذه المصطلحات: مورفيم (Morphème)، مونيم (Monème)، سانتاقم (Suntagme)، قرافيم (Graphème)، كلاسيم (Classème)، ليكسيم (Léxème)، فونيم (Phonème)، هيرومينوطيقا (Herméneutique).

- المصطلحات الجديدة المنقولة من مرجعية غربية، والتي لم يعثر لها على مقابلات في الاستعمال العربي المعاصر، مثلما رأينا عند مصطلح «البركسيميكا» (Proxémique)، في الفصل الرابع من البحث الذي كتبه عن محمد العيد.

- المصطلحات المختلف في ترجمتها؛ حيث يورد المصطلح الأجنبي بصيغته المعرّبة مع عطف مقابلات أخر عليه، مثال: «.. وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (البويتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) (Poétique)..»[6].

- المصطلحات الأجنبية التي تجاوزت مرحلة «الدخيل» لتدمج معرّبة في سياق الاستعمال العربي، حتى يُخيل إلينا أنها كلمات عربية الأصل، ومن ذلك مصطلح (الإقونة) أو (الشفرة).

وسنقدم - فيما يلي - معالجة مفصّلة لمصطلح (الشفرة)، قصاراها كشف المخاطر البليغة التي قد تنجم عن آلية «التعريب» الاصطلاحي:

على غرار طائفة من النقاد العرب المعاصرين، يقدم عبدالملك مرتاض مصطلح (الشفرة)، في كثير من المواطن[7]، على أنه مقابل للمصطلح الأجنبي (code) وهي الترجمة التي لا ترتاح لها طائفة أخرى؛ فتقدم لها بدائل مغايرة من طراز: (القانون) عند محمد بنيس[8]، و(النمط) عند عبدالسلام المسدي[9]، و(السَّنَن) عند ميشال شريم[10]، و(الكود) عند سعيد علوش[11]، و(تنظيم رموز) عند ميشال زكريا[12].

والغريب في أمر مرتاض وطائفته أن يجعلوا الكلمة المعرّبة (الشفرة) مقابلاً لمصطلح أجنبي آخر (code)، بدلاً من المصطلح الذي عرّبوها منه، وهو كلمة (chiffre) الفرنسية، أو كلمة (cypher) الإنجليزية، على السواء.

والأغرب من ذلك أن يُصدر مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، في دورته الخمسين سنة 1984، قراراً بموافقة المجمع «على استخدام كلمة (الشفرة) للدلالة على كتابة بالرموز قصد الإخفاء - نظراً لشيوعها - على أنها معربة لكلمة (cypher)، مع جواز الكسر والفتح»!!![13].

وما درى المجمعيون أن الكلمة عربية الأصل والفصل واللسان؛ إذ هي منحدر من كلمة (صفر) العربية، اقترضها الفرنسيون - بفعل الفرنسة (la francisation) لتشكيل كلمة (chiffre) التي تدل على الأرقام والقيم الكمية، ثم تطورت لتدل على تشكيلة من الرموز السرية (code secret)[14]، ولعل بنيتها الصوتية العربية أن تكون أجلى وأوضح في النطق الإيطالي (cifra) وحتى الإنجليزي (cypher)، على عكس النطق الفرنسي الذي حرّف صورتها العربية قليلاً، حين أبدل سينها شيناً.

وبعد! فكيف تقترض اللغات اللاتينية هذه الكلمة العربية بعد أن تُخضعها لطبيعة بنية كل واحدة منها، ثم نأتي نحن العرب - بعد قرون - لنستورد كلمتنا «الضالة» (!) (صفر) في ثوب جديد (شفرة)، ليقع الالتباس بين (الشفرة) الجديدة، و(الشفرة) القديمة الراسخة في المعجم العربي بإحدى دلالتين: أشفار العين أي أهدابها، أو الشفرة الجديدة التي وردت في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم المشهور: «... وليحدّ أحدكم شَفْرَتَه...» في سياق الإحسان إلى الذبيحة بإراحتها عند الذبح...!؟.

جـ - المصطلح المنحوت:

من الواضح أن عبدالملك مرتاض لم يركن إلى آلية (النحت) لتشكيل المصطلحات الجديدة إلا في حالات نادرة لم تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وليس لذلك من مبرر سوى الشعور الضمني بغرابة هذه الآلية الاصطلاحية عن خصوصية العربية، وأنها ليست من أصولها.

وهذه مجمل المصطلحات التي نحتها مرتاض:

1 - الركْبرة:

نحت الناقد مصطلح (ركبرة)[15] من فعلين: (ركّب) بمعنى ألّف الكلام، و(عبّر) بمعنى بلّغ الرسالة ووصّلها إلى المتلقي، لتشكيل اسم (الركبرة) الذي يجعله مقابلاً لمصطلح (syntagme)، ويجعل (الركبري) وصفاً له ونسبة إليه، كما يضيف إلى الاسم ياء المصدرية فتنتج (الركبرية) التي يجعلها مقابلاً لكلمة (la syntagmatique). وفضلاً عن غرابة هذا المصطلح، فإن الناقد كان يمكن أن يكون غنياً عن هذا العمل، لأن معظم النقاد يقابلون هذا المصطلح بـ (التركيب)، أو (المركّب)، وربما (الركن) كذلك. بدليل أن الناقد نفسه ألفيناه، في حالات لاحقة، يعْدِل عن هذا المصطلح المنحوت الغريب ليصطنع (التركيب) حيناً، و(السانتاقم) حيناً آخر.

2 - الجدلَغة:

لتحقيق معنى التجديد اللغوي الذي يتضمنه المصطلح الأجنبي (néologisme) يقترح مرتاض مصطلحاً منحوتاً من لفظين اثنين (فعل واسم!): (جدّد) و(لغة)، ليصبح (جَدْلغة)[16]، يكون الفعل منه (جَدْلَغَ)، والنسبة إليه (جدْلغي).

والواقع أن هذا المصطلح الغريب، بدوره، كان في وسع الناقد أن

يريح نفسه من مشقة نحته، وأن يكتفي بترجمته؛ كما فعل المسدي حين قابل كلمة (Néologie) بـ (اصطلاحية أو وضع المصطلح)[17]، أو عبدالقادر الفاسي الذي قابلها بـ (توليد اللغة)[18].

ويبدو أن الناقد قد شعر بانغلاق مصطلحه المنحوت، فلم يصطنعه مُذْ صَدَّعَ به، بل إننا ألفيناه - في مقام لاحق - يقابل مصطلح (néologie) بـ (اللغة الجديدة)[19]، ويتنكر - ضمنياً - للمصطلح الأول!.

3 - البَدْعَدَة:

ينحت مرتاض مصطلح الـ (بدعدة)[20] من الفعلين: بَدَأ وعَادَ (بدْعَدَ، يُبدْعِدُ، بَدْعدةً)، ليجعله مقابلاً للمصطلح الأجنبي **Récurrence** الذي يُطلق على كل عنصر ألسني يتكرر أو يعيد نفسه.

وقد كان في وسعه أن يستغني عن هذا المصطلح المنحوت الذي لا يدل على مفهومه مباشرة، ولا يوحي به. ليضع له بديلاً لائقاً وواضحاً، كأن يكون (المعاودة) أو (التواتر) أو (الاطراد) أو (التكرار) أو (الترداد).

4 - الزّمكان:

هذا نحت مألوف في الكتابات غير الأدبية، ولكن غير المألوف فيه أن يُصطنع مصطلحاً نقدياً في تحليل عمل سردي؛ فقد جعله مرتاض عنواناً لأحد فصول كتابه (تحليل الخطاب السردي)، ليكون مزيجاً تركيبياً بين عنصري (الزمان) و(المكان)، وحتى يتسنى له دراستهما متداخلين، بعدما بدا له أنه «يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان - في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره»[21]، بل كأنه أراد بمصطلح (الزّمكان) بعض ما يريد الفرنسيون من وراء مصطلحهم (Espace-temps).

وهو مقابل نحتي موفّق، خلافاً للمنحوتات الأخرى التي يمكن أن نحكم عليها بالمخفقَة، وأن ليس لصاحبها منها إلا تلك الاستعراضات اللغوية والفيلولوجية!.

د - المصطلح الإحيائي:

يقترح بعض اللغويين المعاصرين وسيلة جديدة لاستيعاب بعض الكم الاصطلاحي الأجنبي الوافد، يسمونها (الإحياء).

ويعني (الإحياء) «ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه»[22].

وقد حرصت (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي) حرصاً جماً على هذه الوسيلة؛ من خلال تشديدها على «استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معرّبة».

بيد أن هناك عصبة أخرى تعترض - أشد الاعتراض - على هذه الوسيلة وترى فيها تضليلاً لمفهومي المصطلح التراثي والمصطلح الأجنبي، على السواء؛ وعلى رأسها الدكتور عبدالقادر الفاسي الذي دعا إلى «الابتعاد عن استعمال المصطلح المتوفر القديم في مقابل المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا تمثل المفاهيم الواردة والمفاهيم المحلية على السواء، ولا يمكن إعادة تعريف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً ...»[23].

وبين أولئك وهؤلاء لا نملك إلا أن نُسلِم بسلامة الوسيلة «الإحيائية» مجرّدة، مع التنبيه على ما ينجرّ عنها من مخاطر أثناء الاستعمال، ومعنى ذلك أنه ينبغي التسلح بالحيطة الدلالية والحذَر المفهومي أثناء الفعل الاصطلاحي.

والواقع أن عبدالملك مرتاض لم يلجأ إلى هذه الوسيلة إلا في مواضع محدودة، كأن يورد مصطلحاً أجنبياً ثم يقابله ببعض صوره المصغرة في البلاغة العربية، أو يجعل المصطلح الإحيائي واحداً من جملة بدائل اصطلاحية للمصطلح الأجنبي؛ كما في قوله: «... هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه (الماء الشعري)، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (البويتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) – poétique...»[24].

وقد رأينا – سابقاً – أيضاً أنه أحيا مصطلح (النَّسْج) الذي طالما اصطنعه البلاغيون والنقاد العرب القدامى، ليجعله مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Texture).

وحين أتى (السيميائية)، في بدايات اتصاله بها، قال:

«... ولقد نعلم أن (السميوتيكية la sémitoique) أو (العلامية) كما يطلق عليها عبدالسلام المسدي هي علم نظم الإشارات. ونحن نفضّل (الإشارية) على (العلامية) لأن بعض القدامى العرب كان اصطنع هذا المفهوم الألسني لهذا المعنى أو لمعنى قريب منه»[25]، وفي ذلك إحياء لمصطلح قديم صَدَعَ به الجاحظ في (البيان والتبيين).

إلا أن وسيلة (الإحياء) قد تقدم، كما أسلفنا، مفهوماً مغالطاً لدلالة المصطلح الدخيل، من شأنه ألا يستوعب محموله الدلالي؛ ومثال ذلك مصطلح (الحروف الذولقية) الذي قدمه مرتاض مقابلاً لمصطلح (Alvéolaires)، وليس ذلك كذلك مثلما فصّلنا القضية في الفصل السابق.

ومن هذا المثيل أيضاً مصطلح (الجناس) الذي يجعله الناقد بديلاً للمصطلح الأجنبي (Alittitération)[26]، وهي مجازفة غير محمودة العواقب!، وقد بحثنا عن ترجمات أخرى لهذا المصطلح فألفينا (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) يترجمها عبدالسلام المسدي

بـ«الجناس الاستهلالي»[28]، وهي نفسها الترجمةُ القاموسية التي عثرنا عليها في قاموس (المنهل): «... مجانسة صوتية، جناس استهلالي (تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين)...»[29].

ويشرح (قاموس اللسانيات) الفرنسي هذا المصطلح بأنه عبارة عن «تكرار لصوت أو مجموعة من الأصوات في أوائل مجموعة من المقاطع الصوتية أو مجموعة من الكلمات داخل ملفوظ واحد»[30]، ويظهر من خلال الأمثلة التي يقدمها مؤلفو القاموس (Farfouiller, chuchoter, sussurer) أن هذا التكرار يمكن أن يحصل داخل الكلمة الواحدة، وإذا حصل بين مجموعة من الكلمات فإنما يحدث في أوائلها، وهنا يفترق عن دلالة (الجناس) في البلاغة العربية التي لا تفيد موضع التكرار الصوتي، ولا تحصره في أوائل الكلمات فحسب، كما أن (الجناس) داخل الكلمة العربية أمر غير معهود، في حدود علمنا!. وعليه فإن المطابقة بين المصطلحين لا تخلو من تجاوز!.

هـ - المصطلح المجازي:

(المجاز) وسيلة مهمة تستعين بها اللغة كي تثري نفسها بنفسها، مكتفية - في ذلك - بوحداتها المعجمية الثابتة التي تغدو من السعة الدلالية بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة والمشابهة.

ومن المصطلحات المجازية التي تتكرر في دراسات عبدالملك مرتاض، نذكر (الوتد الألسني)؛ حيث يستغني «الوتد» عن دلالاته المعجمية (ما رُزَّ في الأرض أو الحائط من خشب) ليكتسب دلالة جديدة (ركيزة لغوية تستند إليها الوحدات الجملية داخل الملفوظ، ولكنها تكون لاغية في النظام البنيوي لهذه الوحدات)، ليس بينها وبين الدلالة الأولى سوى هذا الانتصاب الحيادي الثابت.

كما نذكر أيضاً مصطلح (السلم الصوتي) الذي يتكرر كثيراً في إجرائيات الدراسة البنيوية لدى مرتاض؛ حيث يتجرد «السلّم» من دلالته الحسية الأولى (ما يصعّد عليه إلى الأمكنة العالية) ليكتسب دلالة بنيوية جديدة تقوم على النظر إلى الملفوظ على أنه بمثابة سلالم لغوية يتفاوت عدد درجاتها، ولكن درجاتها تتماثل صوتياً بكيفية أو بأخرى.

وإلى جانب ذلك، نشير إلى مصطلح (الماء الشعري) الذي يحوّل النص (بفعل المجاز – إلى أرضية تفيض ماءً ورَوَاءً؛ من حيث يدل الماء على جملة من العناصر الأدبية الحيوية التي تبعث الحياة في النص وتكسبه بهاءً وجمالاً.

أما مصطلح (التقويضية) فإنه يتمثل النص الأدبي – على سبيل المجاز – بمثابة صرح أدبي يجري تقويضه لإنشاء صرح على أنقاضه.

وأما (المفتاح السردي) فتعبير مجازي، اصطنعه الناقد مرة واحدة[31]، يقوم مقام (حل العقدة) في الاصطلاح النقدي الكلاسيكي.

وعموماً فقد وظّف عبدالملك مرتاض مجمل ما ملكت العربية من آليات اصطلاحية، بنسب متفاوتة، من اشتقاق ومجاز وإحياء ونحت وتعريب، كل ذلك بغية تقديم مقابل اصطلاحي مقبول.

الهوامش

1) د. عبدالملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة - تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص 234.

2) د. عبدالملك مرتاض: أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «ابن ليلاي» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 121.

3) د. عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة «علامات»، جدة، ج 5، م 2، سبتمبر 1992، ص 163.

4) د. عبدالملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 262.

5) د. عبدالرحمن الحاج صالح: الذخيرة اللغوية العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان، السنة 10، العدد 30، 1986، ص 50.

6) أ-ي، ص 146.

7) انظر:

- النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 26.

- بنية الخطاب الشعري، ط 1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص 245.

- أ - ي، ص 25.

8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517.

9) د. عبدالسلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1984، ص 236.

10) ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص 153.

11) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 110.

12) ميشال زكريا: الألسنية (علم اللغة الحديث) - قراءة تمهيدية، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1985، ص 282.

13) مجلة (مجمع اللغة العربية الأردني)، عمان، س 9، ع 29، كانون الثاني - حزيران 1985 ص 169.

14) Petit Larousse Illustré 1984, Librairie Larousse, PARIS, 1980, P-198.

15) النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 98.

16) نفسه، ص 98.

17) قاموس اللسانيات، ص 201.

18) عبدالقادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية – نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر ومنشورات عويدات، الدار البيضاء، بيروت وباريس، 1986، ص 392.

19) د. عبدالملك مرتاض: هل الحداثة فتنة؟، مجلة «المنهل» السعودية، م 56، ع 517، يوليو 1994، ص 116.

20) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص 42.

21) تحليل الخطاب السردي، ص 227.

22) د. عبدالسلام المسدي: الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة، تونس، س 3، ع 24، مارس 1993، ص 44.

23) اللسانيات واللغة العربية، ص 406.

24) أ-ي، ص 146.

25) النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 21.

26) د. عبدالملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 184.

27) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 335.

28) قاموس اللسانيات، ص 246.

29) جبور عبدالنور وسهيل إدريس: المنهل (قاموس فرنسي – عربي)، ط 7، دار الآداب، بيروت، 1983، ص 37.

30) Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1991, P. 20.

31) د. عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 96-97.

* * *

الهوية العربية واتجاهات النقد الجديد

محمود منقذ الهاشمي

كان يعتقد في النموذج الإرشادي القديم للعلم أنه توجد بنى أساسية، ومن ثم توجد قوى وآليات تتفاعل من خلالها هذه البنى والقوى والآليات، مسببة بذلك السيرورات. وفي النموذج الإرشادي الجديد تُرى كل بنية بوصفها تمظهراً لسيرورة ضمنية. والنسيج الكلي للعلاقات إنما هو دينامي أساساً. وكان يُعتقد في النموذج الإرشادي القديم أن الأوصاف العلمية موضوعية، أي مستقلة عن الملاحِظ وعن سيرورة المعرفة. وفي النموذج الإرشادي الجديد يعتقد أن الإبستمولوجيا epistemology – فهم سيرورة المعرفة – تضمنها صراحةً وصف الظاهرة الطبيعية. وهكذا جرى التحول من العلم الموضوعي إلى «العلم الإبستيمي». وفي هذه النقطة ليس هناك إجماع على مسألة ما هي الإبستمولوجيا المناسبة، ولكن هناك إجماع بازغ على أن الإبستمولوجيا يجب أن تكون جزءاً متمماً لكل نظرية علمية.

إذا كانت هذه هي الحال الآن فيما يتعلق بالعلم حتى في أدق تجلياته وأكثرها إمكانية للضبط، فيجب على النقد الأدبي أن يقبل، على الأقل، بعدم الادعاء بالموضوعية، أي بعدم انفصال الناقد عن نقده وعن سيرورة المعرفة وتاريخيتها، وأن نتائجه هي في أحسن الأحوال محدودة وتقريبية. مع الاعتراف بأن موضوعات النقد الأدبي هي من أكثر الموضوعات تملصاً أمام البحث والتدقيق وأن النقد الأدبي نظام معرفي يقوم على تعددية الفروع المعرفية وهذا مما يزيد في صعوبته فكل خلل في أي جانب من هذه الفروع ينعكس في نتائجه، سواء أأتى الخلل من المصدر المعوَّل عليه أم من سوء فهم الناقد.

وبدءاً من هذه الأفكار يقدّر المرء الصعوبات الشديدة التي كان على

الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف أن يذللها وهو يقارب موضوعاً شائكاً وطويلاً ومعقداً لينجز في النهاية هذا الكتاب الضخم «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» الذي يقع في (560) صفحة من القطع الكبير، والذي هو بحق أول محاولة بحثية في هذا الاتجاه. (صدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، سنة 2000).

ويتوخى الكتاب دراسة أزمة الهوية العربية من خلال البحث في النقد القصصي والروائي والسردي على وجه العموم، ويتألف من مقدمة وخاتمة وثمانية فصول. وحرص في الفصل الأول التمهيدي على الإحاطة بنشأة النقد الأدبي العربي الحديث الخاص بالقصة والرواية وتطوره حتى اشتداد عوده فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وتناول في الفصل الثاني العوامل المؤثرة في تكوين الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية وهي الترجمة والروافد الأكاديمية وتطور العلوم والنهاجيات المعرفية ووسائل الاتصال وثورة المعلومات والتطلع إلى الحديث والحداثة والتأليف المعجمي والمصطلحي والموسوعي والعلاقات بين الفنون والأبحاث المتعلقة بنظرية الأدب ونظرية القصة والرواية والبحث عن نظرية نقدية عربية. وتناول الفصل الثالث الاتجاهات الجديدة المتصلة بالعلوم الإنسانية. وعالج الفصل الرابع الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنيوية وما بعدها. ودرس الفصل الخامس تناول الاتجاهات الجديدة في النقد للموروث السردي. وكان موضوع الفصل السادس هو النقد النظري المتأثر بالاتجاهات الجديدة. أما الفصل السابع فقد درس النقد التطبيقي المتأثر بالاتجاهات الجديدة. وفي الفصل الثامن المتعلق بمنزلة الاتجاهات الجديدة إزاء بعض المشكلات النقدية والفكرية تناول المؤلف وهْم الإيديولوجيا والواقعية ووهم الحداثة والمثاقفة وظاهرتي التبعية الثقافية والتبعية النقدية وحالة نقد القصة والسرد. ويؤكد المؤلف في الخاتمة أن النقد العربي الحديث على مفترق طرق والخيارات واسعة وآفاقها رحيبة، وأن هذا البحث في الهوية مستمر.

والسؤال الآن، هل من شأن صورة النقد الأدبي العربي الجديد أن تكون نفسها لو اختلف المصوِّر، لو كان للكتاب مؤلف آخر، وهل ثمة علاقة بين الملاحِظ والملاحَظ؟ لقد بذل المؤلف جهداً هائلاً، ولا ريب، في تتبع المصادر والمراجع وفهمها وتحليلها وعرض أهم أفكارها مشيراً إلى حسناتها وملمحاً في بعض الأحيان إلى مساوئها، وفي التبويب واستخلاص الأفكار العامة وربط خيوط الكتاب بالمسألة الكلية التي تشغله وهي مسألة الهوية. وسافر إلى أكثر الأقطار العربية طلباً للمصادر والمراجع، وتحاور مع عدد من نقاد عدة أقطار عربية في موضوع الكتاب. وكانت الصعوبة الثانية التي كابدها متصلة بالترجمة واختلافاتها والمشكلات المتصلة بكتابة أسماء الأعلام الأجنبية وترجمة المصطلحات.

أما بالنسبة إلى كتابة الأسماء الأجنبية، فيكفي الآن أن أذكر مثالاً طريفاً يتصل بأحد الكتّاب الذين جرى الاختلاف حول نطق اسمهم. إذ عندما ترجمت سلمى الخضراء الجيوسي الرواية الأولى من رباعية الإسكندرية «جوستين» (1961) والرواية الثانية «بالتازار» (1962) كتبت اسم المؤلف «لورنس داريل»، ولشدة اهتمام المثقفين العرب بهاتين الروايتين صار هذا الاسم على الألسن. ثم حين أصدر رمسيس عوض كتابه «دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية»، كتب في الفصل الرابع عن مؤلف رباعية الإسكندرية. وقد جاء في السطر الأول من هذا الفصل قوله «ولد لورنس ديرل الذي يخطئ في اسمه أكثر الناس فينطقونه داريل». والطريف في الأمر أن نكتشف بعد ذلك أن المخطئ في نطق اسم هذا الروائي هو رمسيس عوض نفسه، إذ إن الموسوعات الأدبية المتخصصة، ومنها «الموسوعة السيرية» بإشراف ديفد كريستل تضبط لفظ اسمه وتوضح أنه داريل كما كتبته سلمى الخضراء وكما لفظه أكثر الناس. وكاتبنا الدكتور عبدالله أبو هيف يجعل هذا الاسم لورنس داريل عندما يتحدث عن ترجمة الجيوسي لجزءين من الرباعية وترجمة مترجم آخر للأجزاء الأربعة، ويجعله ديرل عندما يشير إلى ما كتبه رمسيس

عوض عنه. وقد ذكر المؤلف أن سلمى الخضراء الجيوسي ترجمت الجزءين الأول والثاني سنة 1962. والصحيح أنها أصدرت الجزء الثاني في ذلك العام، أما الجزء الأول فقد صدر سنة 1961.

وحول مشكلة الترجمة يورد المؤلف الاختلاف في ترجمة مصطلح «poetics» وهو مصطلح كثير الاستخدام، وكيف أن نقاد تونس يترجمونه بالإنشائية ونقاد المغرب بالشعرية وغيرهم بالأدبية. والحقيقة هي أن الترجمة الأخيرة هي أقرب الترجمات إلى المدلول الحالي للمصطلح في أكثر استخداماته. صحيح أن المصطلح Poetics مشتق من الكلمة اليونانية poietikes التي تعني قرض الشعر، ولكن بالتطور الدلالي اتسع مدلول هذا المصطلح ليشمل كل الأنواع الأدبية وصار من حيث المبدأ نظرية عامة في الأدب وليس في الشعر وحده؛ وفي الممارسة كان التطبيق في العادة على نوع أدبي معين. وعندما كان المصطلح عنواناً لكتاب أرسطو الشهير كان يعني «النظرية الشعرية»، ولكنه الآن «النظرية الأدبية». وعندما يضاف هذا المصطلح إلى السرد، مثلاً، فيجب أن تكون الترجمة العربية «النظرية الأدبية للسرد»، ويمكن اختصاراً القول «نظرية السرد»، أو «أدبية السرد»، ولكن من الخطأ والتضليل القول «شعرية السرد»، لأن هذا يفترض أن المصطلح يبحث في جوانب شعرية أو شاعرية في السرد، وليس الأمر كذلك. إلا أنه ليس من الخطأ القول «شعرية الشعر»، وإن كان من الممكن كذلك أن يكون استخدام المصطلح مطّرداً والقول «النظرية الأدبية للشعر» واختصاراً «نظرية الشعر» أو «أدبية الشعر».

ويمكن القول إنه عندما يعتقد المرء أن المعنى الأصلي للكلمة المدوَّن أولاً هو أو يجب أن يكون معناها الصحيح يقع فيما يسمى في اللسانيات الحديثة «المغالطة الاشتقاقية». ويمكن أن أضرب مثالاً عليها أن أحد الكتّاب قال في ندوة حول كتاب الدكتور حسام الخطيب «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع» إن «التكنولوجيا هي من الكلمة اليونانية تخنولوجيا التي تعني دراسة المهنة وبما أن الكتاب لا يتناول دراسة المهنة

فلا فائدة من استخدام هذا المصطلح في الكتاب». إن هذا التعليق يقدم مثالاً على «المغالطة الاشتقاقية» لأنه يتجاهل أن معنى الكلمة يتغير بمرور الزمن ولا أحد يستخدم الآن هذا المصطلح بذلك المعنى، ولا توجد اليوم صلة دلالية لمصطلح التكنولوجيا بدراسة المهنة.

على أن مشكلة المصطلحات لا تقتصر على ترجمتها بل هي في جل الأحايين متصلة بفهمها. وعلى سبيل التمثيل نقدم هذا القول الذي جاء في الصفحة (499) من الكتاب، وهو يقول: «إن المؤثرات الثقافية غير المثاقفة، لأن الأولى تدخل في ميدان التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة، أما المثاقفة فتُفضي إلى التبعية الثقافية والنقدية». والمشكلة في هذا الشاهد أنه لا يميز بين نمطين مختلفين كلياً من المثاقفة، ويحصرها في التبعية الثقافية والنقدية.

إن المثاقفة هي عمليات التبدل في المصنوعات والعادات والمعتقدات نتيجة احتكاك المجتمعات بالتقاليد الثقافية المختلفة. ويُستخدم المصطلح كذلك للإشارة إلى نتائج هذه التبدلات. فإذا تُرجم عمل ما وقرئ وجرى الحديث عنه ولكنه لم يُحدث أي تبديل في الإنتاج فليس هذا الأمر من قبيل المثاقفة.

ولكن علينا أن نميز نمطين رئيسين من المثاقفة قائمين على صنفين من الشروط التي في ظلها يحدث التبدل. فإن «الاقتباس» الحر وتكييف العناصر الثقافية يمكن أن يحدثا حين يحافظ الناس من ذوي الثقافات المختلفة على التبادل من غير ممارسة الهيمنة العسكرية أو السياسية من جماعة على الأخرى. وهذه العناصر الجديدة من الممكن أن تتحد مع الثقافة القائمة عبر عملية تسمى «الاندماج» incorporation. فهنود النافاجو غير المغلوبين، اختاروا في احتكاكهم المتعدد والمتكرر مع المستعمرين الإسبان عنصراً من الثقافة الإسبانية من نحو تقنية الأقفال والأدوات المعدنية التي اتحدت مع ثقافتهم بطريقتهم الخاصة.

أشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه».

وجدير بالذكر الآن أن هؤلاء النقاد لا يثيرون نفور القارئ العربي وحسب، بل لقد أثاروا اشمئزاز كبار نقاد أوروبا، وفرنسا على وجه الخصوص، فوصفوهم بأنهم لا يقلدون إلا عيوب الثقافة الغربية وأنهم عاجزون عن إدراك الأخطار في الحضارة الغربية. ويقول في ذلك الناقد الفرنسي الكبير رينيه هويغ: «أدهشني، مثلاً، في أثناء رحلاتي إلى شمال أفريقيا أن أرى أنه لا يملك أن توضح لجمهور ما (وأوشكت أن أقول «حتى» لجمهور من الطلبة، بل سأضيف «وبخاصة» لجمهور مثقف) أن الحضارة الغربية تنطوي على أخطار». إنه لم يعان في فرنسا ما عاناه منهم، فهم مستلبون تماماً!!

ويشير المؤلف إلى هذا الاستلاب أكثر من مرة، ويضيف إليه الضعف اللغوي وتعثر الفهم وتشوش الترجمة والتطبيق الميكانيكي وعقلية التحريم سواء بالنسبة إلى التراث العربي أم إلى المناهج النقدية الأخرى ولاسيما المتعلقة بالعلوم الإنسانية. ويعيدنا هذا الأمر إلى السؤال الذي طرحناه ولم نبدأ الإجابة عنه بعد، وسوف نطرحه الآن في صيغة جديدة: هل كان بوسع المؤلف أن يرى ما رأى لو كان واحداً من أولئك، أو لو كان شخصاً آخر؟ هل كانت صورة النقد الأدبي العربي الجديد ستظل نفسها لو أن المؤلف كان أقل فهماً لبعض النظريات النقدية، أو أدق فهماً لبعض المصطلحات، أو لو اختلفت تعليقاته على المؤلفات النقدية العربية التي حاول عرض أبرز أفكارها.

يؤكد المؤلف أنه التزم في تأليفه بما يدعى في النموذج الإرشادي القديم «الموضوعية»، وأنه لذلك قد «تجنّب، قدر الإمكان، إبداء الأحكام والآراء على جهود الآخرين وأعمالهم». فهل الموضوعية هي تجنب الأحكام؟ وهل يكون المرء موضوعياً إذا قدم الترجمات الرديئة التي لا تدل

على الحد الأدنى من فهم النص المترجَم وجعلها بمنزلة الترجمات الجيدة؟ إن كتابه حافل بهذه الأمثلة، ومنها كتب في البنيوية واللسانيات والسيميولوجيا تعرضت للنقد الشديد وكان من الممكن الاستفادة من تلك الجهود النقدية وعرضها إلى جانب تلك الكتب. وإذا عدنا إلى تراث الموضوعية وجدنا أنه لا ينص على تجنب الأحكام بأية حال من الأحوال، ولا بأي معنى من المعاني، بل يميز بين الحكم الموضوعي والحكم غير الموضوعي. والحكم الموضوعي هو الحكم الذي تحدده عوامل وثيقة الصلة بالموضوع لا العوامل التي لا صلة لها بالموضوع كالميل الشخصي. ولو تجنبت البشرية الأحكام لأوقفت كل تطور فكري، لأن التطور الفكري هو حصيلة الأحكام والأحكام المضادة. والمؤلف في ذلك يناقض ما أعلنه من الإيمان بما قاله والاس مارتن حول تعدد الأصوات وتضاد الآراء: «ففي كل نظرية يوجد، صراحة أو ضمناً، الصوت المضاد لمنظور نظري آخر، فما حثّ المنظّر على التفكير، إنما هو تفكير منظّر آخر».

وما قاله مارتن يرتبط بوجهات النظر المختلفة في السرديات، و«السرديات» هي المقابل العربي لمصطلح narratology الذي أفضّله على «علم السرد» تحاشياً لادعاء العلم والسقوط في العلموية. والمؤلف يقول إنه التزم بمنهج موضوعي يستفيد من السرديات. والسرديات وجهات نظر مختلفة ومشكلاتها غير محسومة. وكانت السرديات تعني في البداية دراسة العملية التي تصبح بها القصة حبكة ثم اتسع مجال المصطلح ليشمل الخبر الإعلامي والتاريخ والسيرة والسيرة الذاتية والتحليل النفسي. فأين تكون الموضوعية؟ وفي أية نظرية من النظريات؟ وهل في الجمع بينها ولو كانت متناقضة؟ وكيف نميز الأدب من غير الأدب في المسرودات؟ وما هي النظرية الأدبية الموضوعية؟ إن الأمر يقوم على الاختيار بعد البحث والاجتهاد، ولكن ليس بمجرد اهتمام أي بحث بالسرديات يكتسب الموضوعية.

والآن لنتفحص بعض الأحكام والآراء الواردة في الكتاب. يقول

المؤلف في سياق حديثه عن النظرية الأدبية: «وقد حاول إيغلتون أن يضع تعريفاً للأدب لم يخرج عن مدار الشكلانيين الروس». والغريب أنه لم يلاحظ أن موقف إيغلتون هو على النقيض تماماً من موقف الشكلانيين الروس، وكأنه قد قرأ الصفحات التي شرح فيها إيغلتون مفهوم الشكلانيين للأدب والأدبية في مدخل كتابه «نظرية الأدب» ولكنه لم يقرأ بقية الفصل وبقية الكتاب. إذ على حين أن الشكلانيين الروس قد واظبوا على افتراض أن «التغريب» أو «نزع الألفة» هو جوهر الأدب، فقد نفى إيغلتون ذلك وقال، «فليس ثمة جوهر للأدب مهما يكن هذا الجوهر». وانتقد مفهومهم للأدب على أنه إذا كان يمكن أن ينطبق على الشعر فهو لا ينطبق على الأدب عموماً وعلى الكتابة الواقعية والطبيعية خصوصاً. ورأى بالمقابل أن مفهومهم ينطبق على ما لا يُعد من الأدب كالنكات، وصيحات التشجيع في كرة القدم، وعناوين الصحف، والإعلانات. ونفى إيغلتون صراحةً محاولته وضع تعريف للأدب، وقال: «ليس في نيتي أن أواجه النظريات التي تفحصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدبية خاصة بي».

ونلاحظ في نقده لكتاب «كان ياما كان» لعادل أبو شنب أنه يرى أن الكتاب يشكو من هيمنة الشعارات وقلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، ويضرب على ذلك مثالاً هو قوله «بيت الخرافة»، على أن ذلك صفة مذمومة، ويقول رداً عليه: «بينما الخرافة نوع من أنواع النثر القصصي القديم». إلا أن المثال الذي يقدمه لا يدل على قلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، لأنه إذا كانت الخرافة قد أطلقت عندما على نوع من أنواع النثر القصصي القديم فإنها لم تفقد معناها الأصلي الذي هو الحديث بالباطل والاعتقاد الذي لا أساس له بأن الأحداث يمكن أن تؤثر فيها بعض الأعمال أو الظروف التي ليست لها صلة قابلة للبرهان بها. والواقع أن استخدام الخرافة بهذا المعنى الأصلي هو الأكثر شيوعاً ولا غبار عليه.

ويقدم المؤلف في بعض الأحيان تعليقات وجيزة موفقة، كما حين يشير إلى الضعف اللغوي عند سعيد يقطين بكلمة (هكذا!) بين قوسين وبإضافة إشارة تعجب حين يقدم له شاهداً عامل فيه جمع غير العاقل معاملة العقلاء: «إن النص والبنية الكبرى والصغرى والبنيات الاجتماعية ليسوا متفقين»! ولا يتمالك حين يقدم أحد الشواهد الركيكة من شعيب حليفي من المغرب من أن يلفت نظر القارئ قائلاً: «لاحظ قلة العناية باللغة». ولا ريب أن الضعف اللغوي والثقافي العام عند الكثيرين من نقاد شمال إفريقيا هو مأزق حقيقي.

وبينما يقدم الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف الملاحظات المهمة حول كتاب «الرواية العربية والحداثة» لمحمد رجب الباردي من تونس، مثلاً، فإنه يتغاضى عن أخطاء الكثيرين من النقاد الذين هم أجدر بالنقد. ويتم الثناء على الكثير من الأفكار التي لا يمكن الدفاع عنها، أو تمر من دون تعليق. ومن ذلك، مثلاً، فكرة حنا عبود عن وجود الحداثة في اليونانية القديمة. ويحتل بعض النقاد المشكوك في أصالة أفكارهم والمطعون في أمانتهم مكانة النقاد المبدعين.

وقد يشعر المرء أن ما كان على الناقد تحقيقه لتحاشي السلبيات هو فوق طاقة أي ناقد عربي بمفرده، أو أن الظروف المتاحة لا تسمح بذلك، ومع ذلك فالحكم يرتبط بالمنجَز وما لم ينجَز قد تفسّره معرفة الظروف ولكنها لا تُنجره. وإذا عرف المرء كل الظروف التي تؤدي إلى نواقص البحث، فقد يشعر بالتعاطف مع الباحث، مثلي، ولكن التعاطف لا يغيّر صحة الحكم.

ومادام الحديث الآن حول الحكم والمعيار، فإنني أبدي معارضتي الشديدة لرأي المؤلف الذي يؤيد فيه فكرة عبدالفتاح كيليطو من المغرب التي يقول فيها: «المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية». ومن الناحية اللغوية، فقد كان الأصوب أن

يقول «لا نحكم في نصوص» بدلاً من «لا نحكم على نصوص»، لأن الحكم في الشيء هو الحكم المتعلق بالشيء، أما الحكم عليه فهو الحكم ضده والحكم له هو الحكم لصالحه. ولكن بقطع النظر عن هذه الملاحظة اللغوية، فإن هذه الفكرة ليست مجرد خطأ نقدي، وإنما هي خطأ ثقافي جسيم وسبب من الأسباب التي تفسر اضطراب المعايير وحالة التخلف التي نعيشها. إنه بسبب هذه الفكرة تتعايش المعايير المتناقضة وتوجد المعايير الدافعة إلى الأمام والجاذبة إلى الوراء. إن النص يجب ألا يتغير الحكم فيه بناء على معرفة الزمان الذي أنجز فيه. فمعرفة التاريخ ذات قيمة تفسيرية، قد تساعد على معرفة لماذا تحقق هذا الشيء في عصره ولم يكن بالإمكان أن يتحقق في غيره ولكنها ليست ذات قيمة معيارية. وبناء على هذا التناقض المعياري نجد المؤلف يعلق على ذكر الدكتور حسام الخطيب لما وجده في النقد البنيوي وكان غائباً تقريباً عن النقد العربي القديم بأنه «مقارنة متعسفة». إلا أن التعسف هو ألا يكون الحكم صحيحاً، لا أن يكون مخالفاً للنتيجة المرغوب فيها. وقد أكدت الأبحاث السيكولوجية المعاصرة كيف يؤدي هذا التشوش والاختلاط في منظومات المعايير إلى الإحباط في عملية توحيد الإنسان لشخصيته، وكيف أنه مصدر من أهم مصادر غُمّة الإنسان الحديث وعجزه. وهذه المعرفة السيكولوجية ضرورية لكل ناقد، وكل مثقف، ولا تقتصر أهميتها على الذين يريدون تطبيق النقد النفسي. ونظرياً، لا يمكن للمرء أن يتصور الناقد غير مثقف، ولكننا عملياً نجد أن القاعدة العامة عندنا هي الضحالة الثقافية لأكثر النقاد المتقوقعين والمتخندقين في حدودهم الضيقة بحجة الاختصاص. وكما قال توينبي ذات مرة، فإن الذين لا يعرفون شيئاً خارج اختصاصهم لا يعرفون شيئاً مهماً حتى في ميدان اختصاصهم. وثقافة الناقد الأدبي موضوع مهم سوف نعود إليه لاحقاً.

ومن حسنات الكتاب الذي نحن بصدده أنه كلما ذكر كتاباً مترجماً أثبت عنوانه الأصلي واسم المؤلف وتاريخ الصدور باللغة الأصلية ثم اسم

الكتاب والمؤلف وتاريخ صدور الترجمة باللغة العربية. وربما كان يهدف من ذكر تاريخي الصدور إلى أن يبين للقارئ العربي مدى السنوات التي تفصل بين الأصل والترجمة، ومن إثبات اسم الكتاب باللغة الأصلية إلى أن يسهّل على القارئ الذي يجيد تلك اللغة أن يرجع إليه. ولكنه حين أشار إلى كتاب «بلاغة القص The Rhetoric of Fiction» من تأليف وين سي بوث Wane C Booth اكتفى في المتن بذكر اسم الكتاب بالعربية دون الإنجليزية واسم المؤلف بالإنجليزية دون العربية ومن دون أن يذكر تاريخي الصدور، خلافاً لعادته، برغم أنه ذكر تاريخي الطبعتين العربيتين في باب الهوامش والإحالات. ثم حذف الكتاب كلياً من قائمة المصادر والمراجع. ومن ناحية أخرى نجد في قائمة المصادر والمراجع بعض أسماء الكتب التي لم يرد لها ذكر مطلقاً في الكتاب، مثل كتاب «رواية المستقبل» لأنابيس نن. وهناك كتب ورد ذكرها في المتن، ككتاب «رواية القارئ» لنذير جعفر، ولا ترد في قائمة المصادر والمراجع.

ويؤكد المؤلف أن بحثه «يتجاوز مدى الإحصاء الكمي»، ولكن المرء على الرغم من تقديره الكبير لهذه الإحاطة الواسعة بالنشاط النقدي للقصة وما يستتبعه يتساءل حول الأسس التي بنى عليها اختياراته. فلماذا، مثلاً، لم يقع الاختيار من مؤلفات نعيم اليافي الكثيرة إلا في كتابه «الشعر بين الفنون الجميلة» وتغيب دراساته الأخرى ولاسيما ما يتصل منها مباشرة بموضوع القصة ككتابه «التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام»؟ ولماذا تغيب بعض الأسماء البارزة في النقد الأدبي مثل يوسف اليوسف؟ ولماذا لم تُدرس تجربة الناقد الدكتور كمال أبو ديب كما تستحقها، واقتصر الكتاب على الذكر القرّضي ككتابه «جدلية الخفاء والتجلي» فقط، على الرغم من أن هذه التجربة تمثل حالة متميزة في الموضوع الذي أرّق المؤلف كثيراً وهو التحرر من التبعية؟ إن اختيارات المؤلف تعبر في حد ذاتها عن أن المؤلف لم يكن منفصلاً عن كتابه، وأن شيئاً من التحكمية كان وراء هذه الاختيارات.

ولا يفهم المرء لماذا حين تحدث المؤلف في مقدمة الكتاب عن أهم اتجاهات النقد الأدبي الحديثة أورد أسماءها بالفرنسية إلى جانب العربية، ولم يوردها بالإنجليزية، على الرغم من أنها لغته الثانية!

والآن، إذا لم يكن الكتاب تاريخاً للنقد الأدبي ولا يقوم على الإحصاء الكمي، فماذا يكون؟ إن الخط الناظم للكتاب هو علاقة نقد القصة العربي بالذات والآخر، بالتبعية للنقد الغربي والتحرر منها، بالاستلاب للثقافة الغربية واللجوء إلى التراث النقدي العربي، وباختصار إنه ما يسميه المؤلف مشكلة الهوية.

يدين المؤلف التوجه التلقفي الذي يتمثل بالقبول غير النقدي لما يأتي من المراكز الكبرى في النقد الغربي، ولكنه لا يدين النقد الذي يستفيد استفادة إبداعية من النظريات والثقافات الأجنبية. وهو محق في ذلك، لأن التوجه التلقفي من التوجهات غير الإنتاجية وهو يمنع الاعتماد على الذات. إذ يقوم هذا التوجه على الاعتقاد بأن الخير كله هو في الخارج وما على المرء إلا أن يتلقفه كلما استطاع.

ويتحدث عما أسماه «تراجع فكر التلقف على سبيل الموضة أو الادعاء أو مجانبة الواقع الثقافي وسيرورة الإبداع العربي ونقده». ويضرب عدة أمثلة على حالة الإبداع في النقد العربي ومنها - حسب وجهة نظره - الناقد عبدالفتاح كيليطو من المغرب، الذي يقول إنه «يُظهر في نقده أفضل تجليات الحداثة النابعة من فهم عميق للتقليد الثقافي والنقد العربي»، ومن الأمثلة كذلك الناقد المعروف جبرا إبراهيم جبرا الذي «حفل نقده بما ينزع الأوهام عن الممارسة النقدية، فاتجه إلى إبداع نقد خلاق يزهو ببعده المعرفي، وحصافته الفكرية، ودقته الإجرائية، وتأسيس على فهم واضح للنقد والناقد وعدته ولوظائفه». وهذا هو الموقف الأساسي عند المؤلف الذي نؤيده، وهو موقف يميز أساساً بين الاقتباس الحر البصير والتبعية العمياء.

إلا أن المسألة التي تستحق المناقشة هي جعل هذه المشكلة مشكلة هوية. ويقترح الكتاب المحافظة على الهوية والتحصن بها، وكأنها ماهية ثابتة إما أن تكون وإما أن تزول. ولكن كل كائن له هويته، وهو كما يتماثل مع غيره من الكائنات له خصوصيته. وليس ثمة مجتمع ليست له هوية، ولا يمكن أن يبقى من دون هوية إلا إذا كفَّ عن الوجود. وتعبر هوية المجتمع عن سماته العامة المشتركة وروابطها الداخلية، وهي تاريخية تختلف من عصر إلى عصر، فلا يمكن لمجتمع في عصر معين أن يستعير هوية عصر آخر. ولذلك فالسؤال المهم على الدوام هو: كيف نطور هويتنا باستمرار لا كيف نحافظ عليها ونصونها من الزوال. فالحر له هوية والخاضع المستلب له هوية. والاستلاب هو ذاته مهما كان موضوعه. فالمستلب للغرب كالمستلب للماضي، وكلاهما موجود بالفعل، والمسألة الحاسمة هي كيف نتحرر من الاستلاب، لا ما هو الشيء، المفضَّل للاستلاب. والمنفصل عني زماناً كالمنفصل عني مكاناً، كلاهما ليس أنا، إنه الآخر، مهما كانت لي روابط تجمعني به. والمكان نفسه لا يظل نفسه بمرور الزمان، بل يصبح بيئة مختلفة تماماً. والاختلاف بين بابل حمورابي، مثلاً، وبابل الحالية أكبر بكثير من الاختلاف بين بابل الحالية وأية مدينة معاصرة. والهوية التي يتمنى المرء التقدم نحوها هي الهوية العربية المتسمة بالنشاط الإنتاجي الذي تتوافر فيه الحرية والأمن الاقتصادي وتنظيم المجتمع الذي يمكن أن يكون فيه العمل التعبير ذا المعنى عن قدرات الناس وملكاتهم الإبداعية.

وبالنسبة إلى التبعية، فإن في الثقافات العالمية جوانب كثيرة تساعد على تحرير الإنسان واعتماده على ذاته وتفتيح مواهبه. لنتذكر مثال إبراهيم هنانو الذي كان يؤكد كيف ساعدته مبادئ الثورة الفرنسية وإعلان حقوق الإنسان على القيام بكفاحه البطولي ضد الاستعمار الفرنسي. ومن جهة أخرى، ففي كل ثقافة محلية جوانب تعلم الاستكانة والتبعية. ومن أمثلة ذلك في ثقافتنا العربية: «من تزوج أمي سميته عمي»،

و«العين لا تواجه المخرز». وإذا كنا نعرف إلى أين نتوجه عرفنا أين تذهب بنا هذه الفكرة أو تلك، سواء أكانت من إنتاج محلي أم خارجي. ومن أهم الأمور في التفكير الإنتاجي رؤية الكلية في الظاهرة. فإذا عزل الملاحِظ جانباً للشيء من دون رؤية الكل، فلن يفهم بحق حتى الجانب الواحد الذي يدرسه.

ولا تتحقق الهوية بمجرد دراسة الموروث السردي، ولا بالعكوف على تبني التراث النقدي العربي القديم، ولا يتحقق التقدم بنبذ التراث. إن عظماء النقد في فرنسا وبريطانيا، مثلاً، لم يضطروا أن يثبتوا أنهم فرنسيون أو بريطانيون بالتخصص بالموروثات السردية القديمة في بلديهما أو باجترار النظريات النقدية القديمة أو تجديدها. وقد أثبت بعض النقاد المعاصرين صلاحية أحدث النظريات لدراسة أقدم النصوص. إن الخيارات يجب أن تكون مفتوحة كلها للنقاد، لا أن توضع اشتراطات مسبقة تعرقل حرية الناقد.

أما لماذا ليست هناك نظرية نقدية عربية، فهذه مسألة تتعلق بالإنتاجية والإبداع لا بشيء آخر. ومن عوامل ضعف الإبداع عندنا نسبياً أن الناقد العربي ناقص الثقافة عموماً، في حين أن كل المبدعين في النقد عالمياً كانوا على مستوى ثقافي هائل في الفلسفات والعلوم مكنهم من التوصل إلى افتراضات في النقد لم تكن موجودة من قبل. وعلى سبيل المثال، هناك الآن دراسات كثيرة حول المصادر الفلسفية الغربية والشرقية في نظريات دريدا النقدية، وحول الأصل الهندي لنظرية «الفن من أجل الفن»، والتأثير الصيني في النقد الأدبي عند ريتشاردز، وهلم جرا. أما الناقد الأدبي العربي فهو عموماً قد فهم الاختصاص بأنه الجهل بما لا يدخل مباشرة في اختصاصه ففقد بذلك معيناً لا ينضب للافتراضات المهمة. ويمر في الذهن الآن كيف أن مثالاً جيداً نسبياً من أمثلة النقد عندنا هو صلاح فضل إذا ذكر فرويد في أحد مؤلفاته فإنه يحيلك على

ناقد أدبي أوروبي ذكره ولا يكلف نفسه عناء الاطلاع عليه في أكثر كتبه انتشاراً وهو «تفسير الأحلام»! ومن عوامله كذلك ضعف المؤسسات العلمية العربية وعدم توافر المناخ البحثي المناسب. وأهم نقاد العالم هم من أصول قومية مختلفة، ولكنهم وُجدوا في بيئات نقدية أتاحت لملكاتهم النقدية أن تظهر وتزدهر: إن غريماس ليتواني وإيهاب حسن مصري وتودروف بلغاري وإدوارد سعيد فلسطيني، ولكنهم وُجدوا في مؤسسات بحثية غربية مكنتهم من الإبداع. ومن الصعب أن يتصور المرء أن يصبح إدوارد سعيد ما هو عليه الآن لو أنه ظل في مصر ولم ترتحل أسرته منها إلى الولايات المتحدة. ولكن دعونا نتصور ذلك، ونفترض أنه كتب «الثقافة والإمبريالية» وهو في القاهرة. فهل كان من الممكن أن يحقق به هذا النجاح العالمي المدوّي؟ أغلب الظن أنه كان سيقابَل بالازدراء والاستخفاف وسيقال له: لقد سقط الاتحاد السوفييتي والإيديولوجية الشيوعية ومازلت تتحدث عن الإمبريالية والسكان الأصليين وفرانز فانون ومعذبي الأرض!

وهكذا نتفق مع المؤلف في موقفه في رأي أستاذنا الدكتور حسام الخطيب في النظرية العربية النقدية المنشودة التي تقوم على مثلث الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر، والانطلاق من موقف تراثي محدد، والانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر. وقد وصف الدكتور عبدالله أبو هيف مقترحات الخطيب بقوله إن «هذا الرأي تخيّلي أكثر منه واقعياً، لأنه لا يعاين الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع فأقول إن العربي الجديد عربي كالعربي القديم ولا يحتاج إلى أن يتأثر بأفكار القديم لكي يثبت هويته، كما أنه لا شيء يمنعه من الاستفادة من أي عنصر مهم من التراث. والعربي الآن عربي باللغة والانتماء، عربي وهو يترجم وينقل، وعربي وهو يفكر ويؤلف، وعربي وهو يقلد، وعربي وهو

يجدد ويبدع، شأنه في ذلك شأن العرب القدماء. وهو عربي من الآن، فليس هناك من شرط مرور القرون حتى يصبح عربياً ولن تضطر الأجيال اللاحقة إلى التأثر به لتبرهن على عروبتها. ومن حق العربي الآن، كما كان من حقه في القديم، أن يستفيد من كل ما يتاح له من ثقافات الأمم، كما يحق له أن يستفيد من ماضي أمته. وما الذي يمنع العربي من الاستفادة من تراثات الأمم الأخرى في النقد وغيره أيضاً؟ وكما لاحظ الناقد كمال أبو ديب فإن بعض الباحثين الغربيين «يسرقون من تراثات أخرى دون إفصاح، كما يسرق الغرب ثروات العالم دون إفصاح». وينتظر الكثيرون منا أن يعيد الغربيون إنتاج ما أخذوه من تراثات الأمم من دون أن يعلموا أن جذور أحدث النظريات قد تكون كامنة في أقدم الأفكار. وعندما يبدع العربي نظرية جديدة في النقد فإن هويتها العربية تنجم عن مبدعها من دون أية اشتراطات. ولعلنا نقول إن ما سماه الخطيب مقترحات ليس في واقع الأمر سوى اشتراطات.

المهم هو الإبداع. ومن كان توجهه تلقفياً كان بعيداً عن الاعتماد على الذات سواء في تعامله مع التراث أم المعاصرة، ولن يكون مبدعاً. ومشكلة الإبداع والتوجه الإنتاجي المفضي إليه ليست قضية خاصة بالنقد الأدبي، بل يجب أن تكون مشروع أمة. إنها مسألة سوسيولوجية وسيكولوجية وتربوية ترتبط بالأسرة والمدرسة والجامعة ومؤسسات البحث وغير ذلك. ولا يمكن النقد الأدبي إلا أن يحلل الناتج ويفسره ويحكم فيه. إنه يعي الخلفية، ولكن ليست مسؤوليته أن يجعلها كما ينبغي.

وقد كان الدكتور عبدالله أبو هيف في كتابه النقدي المتميز «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» مستقصياً الظواهر النقدية، محيطاً بموضوعه ومحللاً ومدققاً ومستخلصاً النتائج، ومستكشفاً في أرض حددها الوطن العربي بكامله. ويعبر كتابه عن صبر الباحث وسعة معرفته وحسن تفهمه وعمق خبرته. وقد كانت إيجابياته

أكثر بكثير من سلبياته، وهو يميل إلى الاعتدال والنظر في الظواهر النقدية من مختلف الزوايا. وكان الكتاب من الثراء بحيث يشعر المرء أنه يحتمل الكثير من القراءات، وهو بحق مرجع لا غنى عنه لأي ناقد عربي يبحث في مختلف أنواع المسرودات.

❖ ❖ ❖

إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي

فتيحة عبدالله

تمهيد: تاريخية التصنيف

قبل مناقشة مسألة تنميط الجنس الروائي ومدى مشروعية ذلك ومبرراته والأسس التي انبنى عليها، لا بأس من استحضار إشكالية التصنيف الأجناسي للأدب عموماً في إطارها التاريخي ومبررها العلمي والتنظيري. ذلك أن التصنيف قد واكب التفكير الإنساني منذ بدايته الأولى ولايزال مستمراً إلى اليوم كممارسة تنظيمية بالأساس تستهدف تجميع المتشابهات وتمييز المختلفات، اعتماداً على نوع من الاستقراء والوصف للظاهرة المراد توصيف مكوناتها وتمييز عناصرها؛ وذلك بوضع أطر مرجعية يستند إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بسهولة، ومن ثم كان الحافز التعليمي والتبسيطي هو مبرر هذا الإجراء الذي يروم التحديد والتبويب والنمذجة، باعتبار أن «التصنيف عملية تجريدية لترتيب الأشياء عبر جمع الحقائق وتنظيمها في وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية وفق مقاييس تمكن من استخلاص نظام ما»[1].

والظاهرة الأدبية طبعاً لم تشذ عن هذا، فمنذ بدأ النظر في نماذجها المبكرة كان التصنيف ملازماً لذلك، وظلت قضية التصنيف قضية جوهرية في تناول الأدب، ومثلت انشغالاً أساسياً - لدارسي الأدب ومؤرخيه القدامى والمحدثين على السواء - أسفر عن تنوع في الرؤى وغنى في التصنيفات عبر العصور، والمدارس الأدبية والبنى النصية، وفي هذا الصدد تقول فريال جبوري غزول: «كان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمعهما، أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب، وحديثاً ربط ياكبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة فربط بين الشعر والأنا،

والملحمة والهو والدراما والأنت، أما نورثروب فراي فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة، وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج، وأهم من ربط الجنس الأدبي بالتطور الحضاري والطبقي هو لوكاتش في كتابه «نظرية الرواية» بمقولته التي أخذها عن هيجل القائلة بأن الرواية هي «ملحمة البورجوازية» كما أن باختين توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية»[2]. إذن ظلت مقولة النوع الأدبي حاضرة على امتداد النظرية الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو مروراً بهوراس وهيجل إلى لوكاتش وباختين وفراي وتودروف وجينيت وصولاً إلى نقاد ما بعد الحداثة وثورتهم وسخريتهم من قانون النوع (بارت – دريدا – بلانشو...) – باعتبارها من أدوات الفكر الإنساني التي بقيت مثار جدل وحوار دائم. وهكذا ومهما يكن الخلاف حول جدوى مقولة النوع الأدبي ومدى أهميتها في تناول النصوص الأدبية المعاصرة التي عمدت إلى انتهاك الأنواع ومزجها فإنه «لا خلاف تقريباً حول المكانة المحورية التي تحتلها مقولة النوع الأدبي في كل دراسة أدبية مهما اختلفت المداخل وتباينت النظريات»[3]. ومن هنا كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورة لا مناص منها وذلك بإيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع بناء على السمات المميزة لكل نوع ويبقي «سؤال الجنس أحد أسئلة الأدب الجوهرية... لا يمكن تفاديه دون إغفال ما يميز الأدب، وهو أنه ليس أبداً مجرد ركام من النصوص المفردة بل كذلك – وعلى الخصوص – مجموع العلائق التي تعقدها هذه النصوص فيما بينها، فلا يمكن تصور نص أدبي منفصل عن جملة القواعد والأعراف التكوينية التي تبنينه أي موجود خارج معيار أو أفق «جنسي» يتقيد به أو ينزاح عنه، فمن منظور الإنتاج تتكون النصوص عبر سيرورة لانهائية من التماثل والتغاير والنسخ والفسخ تجعل منها في النهاية جوهراً ذا وشائج شكلية وطيمية وخطابية في انتظام متجدد ومستمر، ومن منظور التلقي تفترض إعادة بناء النص

إدراك القارئ لهذه الوشائج، وكذا تفريد ذلك النص على خلفية تجربته الأدبية»[4].

وهكذا وجدت تصنيفات عديدة بتعدد الدارسين للنظرية الأدبية وقد أجملها تودوروف في خمسة تصنيفات تبدو معروفة أكثر وهي كالآتي:

1 - تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر ونثر.

2 - تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمة - الدراما - الشعر الغنائي.

3 - المقابلة بين التراجيديا والكوميديا.

4 - نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع - المتوسط - الوضيع.

5 - الأشكال البسيط للأدب التي قال بها أندري يولس André Jolles[*].

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد يقترح نوعان فقط «الأدب/ اللاأدب»، وهناك من يقول بأن كل عمل أدبي يعتبر نوعاً في ذاته، وطبعاً فرادة الأثر وخصوصيته لا تحول أبداً دون تجنيسه، فلا شك أن علائق أو سمات - مهما قلت - تربطه بجنس ما دون أن يتناقض ذلك مع الرأي القائل بأن كل نص أصيل دوماً بدعة وخروج عن الآراء السائدة (بارث). ومجمل القول أن النظرية الأدبية الحديثة تقسم الأدب إلى ثلاثة أقسام هي: فنون القص (الرواية - القصة القصيرة - الملحمة...) والمسرح (الشعري والنثري) والشعر (الغنائي أساساً)[**].

يتضح إذن أن هناك اختلاف بيّن «بخصوص تصنيف الأدب بين الدارسين والمنظرين مرجعه من جهة غنى الظاهرة الأدبية وتشعبها وسعي نماذجها الأصلية إلى كسر الأطر وخرق المتعارف عليه، باعتبارها ظاهرة إنسانية ككل الظواهر من هذا المنطلق تستعصي على التحديد الجامع المانع، وبالتالي تفلت من كل تنميط متفق عليه وتنسب (من النسبية) كل محاولة تصنيفية مهما بلغت من ادعاءات العلمية والدقة، ومن جهة أخرى

اختلاف وجهات النظر بين الدارسين إليها، والبعد التصوري - الفلسفي غالباً - الذي منه ينطلقون للتصنيف الأدبي، والعتاد العرفي الذي بموجبه ينمذجون النصوص، وطبعاً المعايير التي يعتمدون في ذلك، والأهداف التي يتغيون من وراء ذلك التصنيف.

فما المقاييس التي اعتمدها الدارسون في تصنيفاتهم؟ وما هي الأغراض التي استهدفوها؟ وما المناهج التي اتبعوها؟ وما هي الصعوبات التي واجهتهم؟ هي أسئلة متناسلة مترابطة لا ندعي أننا سنفيض في الجواب عنها لأن المجل لا يسمح ولأن غاية هذا البحث لا ترمي إلى ذلك، ولكن سنشير بشكل عابر إلى بعضها استكمالاً للتصور وتمهيداً لما سيأتي عن مقاييس التصنيف، يجيبنا Gérard Denis Farcy بقوله: «على الرغم من تنوع الأجوبة حول أسئلة الأجناس عبر التاريخ، فإن هذه الأسئلة بقيت هي ذاتها تقريباً: ما هي المقاييس التي تسمح بتمييز الأجناس وتصنيفها؟ إن هذه الأسئلة تعني الاحتفاظ بنوع من الاعتبار لمفهوم الجنس ذاته، والحال أن النقد المعاصر منقسم عند هذه النقطة المركزية، إن السيميائيات ترفض جمل تلك الأسئلة مصدر اعتبار لمفهوم الجنس وذلك أمر طبيعي لأنها ترفض الاشتغال على التمظهرات، لعل ذلك ما يرفضه أيضاً ملاحظون آخرون يعلمون ما يقوم به الإبداع الحديث من تشويش وخرق للأجناس، ويعلمون أن المقاييس المقترحة منذ البداية هي في جميع الأحوال ناقصة وغير تامة ومتنافرة، وبالرغم من ذلك فإن علم الأجناس لم يتوقف - كما تدل على ذلك الدراسة المتأخرة لـ Jean Marie Schaeffer الذي استغل عتاد النقد البنيوي (التداولية والتواصل) - عن تحديد مقاييس المقولات الأجناسية مثلما لم يتوقف ما أمكنه الأمر عن تصنيفها وترتيبها...»(5). ومادامت ليست هناك مقاييس موحدة ولا معايير شاملة ومتكاملة فقد كانت النتيجة اختلاف الدارسين في تصنيفاتهم خاصة في حالة غياب مفهوم محدد للنوع الأدبي الشيء الذي يجعل المرء يواجه كثرة لامتناهية من الأنواع، ويصبح النوع الواحد قابلاً

للتفرع لأنواع صغرى ولا تحصى. وقد أورد رشيد يحياوي مجموعة من التصنيفات بناء على المقياس الذي تعتمده أو الوسيلة المتبعة في ذلك أو الهدف الذي ترمي إليه. وهي كالآتي:

- التصنيف المضموني ويستند إلى الموضوعات أساساً.
- التصنيف الهرمي ويتم من الأشمال إلى الأخص. ويمثله Klaus Hempfer (خطاطته لاحقاً).
- التصنيف النمطي الذي يستعيد الصنافة الأرسطية ويرفع النوع إلى النمط ويمثله لابي سي فانست في «الأنواع الأدبية».
- التصنيف الإحصائي الذي يروم وضع لائحة بعدد الأنواع الموجودة. وتصنيف يولس Jolles مثال ذلك(*).
- التصنيف الانتقائي التحليلي الذي يعتمد المقارنة بين نوعين متقاربين بهدف إبراز نقط الاتفاق والاختلاف بينهما كما فعل إيخنباوم وشلوفسكي بخصوص القصة القصيرة والرواية.
- التصنيف التكاملي الذي يتبناه أوستين وارين.
- التصنيف التأسيسي ويمثله كل من تودوروف وجينيت اللذين يناقشان مبادئ التصنيفات السابقة بهدف اقتراح تصنيف بديل(**). فمجمل التصنيفات لا تخرج عن هذه الأنواع المذكورة سابقاً ويبقى التصنيف هاجس كل الدارسين حتى في حالة عدم الاعتراف بذلك، والتمرد على مقولة النوع الأدبي بالمنظور القديم، وكما اختلفت التصنيفات باختلاف المقاييس المعتمدة فقد اختلفت أيضاً أهداف التصنيف من دارس إلى آخر فقد كان الغرض تقييماً كما عند أرسطو ودريدن وإرفنج وبابيت، أو غرضاً تعليمياً كما عند منظري عصر النهضة، أوغرضاً تطويرياً كما هو الحال بالنسبة لبرونتيير، أو غرضاً اتصالياً كما هو الحال عند ماريا كورتي، أو بنية إيديولوجية كما هو بالنسبة لفريدريك جيمسون،

أو أساساً لتفهم الانتقال والتاريخ الأدبي كما هو عند الشكلانيين الروس»[6]. وكيف ما كان الأمر فإن نظرية الأنواع الأدبية في محاولاتها التصنيفية - التي ذكرنا بعض نماذجها - تصطدم بعدة إشكاليات وصعوبات نذكر منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضعات الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملاً معقداً ومتعسفاً في بعض الأحيان، وهذا ما تنبه إليه توماشفسكي وعلله بكون «الأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف»[7]. وقد يرجع الاختلاف في التصنيف إلى المنهج المتبع في ذلك، وإجمالاً يمكن الوقوف عند منهجين أحدهما «سكوني يهدف إلى نمذجة الأنواع واستكشاف محيطها لمعاينة الشبكة الأنواعية التي يتموضع داخلها... أو (منهج) تحولي يهدف إلى ملاحظة النوع أثناء رحلة التغيير التي يسير فيها بدءاً من لحظة تشكله وأخذاً بعين الاعتبار الطفرات التي قد تقع له»[8].

نخلص إلى أن نظرية الأجناس الأدبية باقية بقاء الأدب وينبغي تطويرها لتلاحق الفن المتطور باستمرار والذي ينتهك الحدود والمواضعات وليس إلغاؤها تحت ذريعة تقييدها لحرية المبدع في المغامرة والتجريب فهي لا تصادر تلك الحرية وإنما هي وسيلة وصفية تحاول سبر كنه الخطاب الأدبي، ومعرفة مقاصده ومرجعياته وفنياته، وإيجاد روابط بينه وبين بقية الأنواع من نفس فصيلته، للوقوف عند مدى أصالته أو اتباعيته. ومن ثم «فالدور الذي يضطلع به الجنس الأدبي لا يقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها، وإنما يشمل كذلك إدراك كيفية انطباق أنظمة التصنيف على الأطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية إنتاج النصوص واستعمالها وتقييمها... وقدر كبير من أصالة الكاتب تكمن في الابتكارات

التي ينجح في إضافتها إلى الأعراف الأدبية السائدة المتضمنة في الجنس أو النوع الأدبي المنتج ضمن محددات معترف بها، ولهذا يمكن القول إن العمل الأدبي لابد أن يتموضع في سياق أجناسي لا يقل أهمية عن التموضع في سياق تاريخي يحدد علاقته بفترة زمنية معينة...»(9).

هذا عن تصنيف الأنواع الأدبية عموماً ومن منظور تاريخي، فماذا عن الرواية ضمن الأجناس السردية؟ وما هي أشهر أنماطها؟ وأي معايير اعتمدت في تنميطها؟ وما مدى مشروعية نمذجة الإبداعات الروائية؟ وما جدوى ذلك بالنسبة للمبدع والناقد والقارئ العادي؟. ذلك ما سنحاول مقاربته في الصفحات الموالية.

الجنس الروائي من التعريف إلى التصنيف:

لابد في البداية من الإشارة إلى بعض تعاريف جنس الرواية كمحاولة لكشف كينونة هذا الجنس وتحديد معالمه العامة، والتعرف على سماته المميزة له عن غيره من الأجناس المتاخمة له والمتماسة معه، أو التي تعتبر أصولاً تاريخية له كالملحمة والحكاية والسيرة الرحلة وغيرها من أنماط السرد الأدبي، وذلك من منطلق أن التعريف هو مدخل لكل تصنيف، وأن التحديد سابق لكل تمييز ومؤطر له، وأن كل منظري الرواية ودارسي أنماطها يشرعون أولاً في إعطاء تعريف لها قبل أن يتناولوا أي مكون من مكوناتها، أو يعالجوا أي قضية من قضاياها، هكذا نجد فورستر يعرف الرواية بكونها «قص نثري له طول معين لا يقل عن خمسين ألف كلمة»، وهو بذلك يؤكد على ماهيتها الأصيلة (كونها قصاً) وعلى حجمها تمييزاً لها عن الأقصوصة التي توسم بالقصر، بينما تعريف برسي لوبوك يضيف إلى ذلك الغرض من الحكي حين يقول: هي «سرد مطول يحكي قصة بغرض التسلية أكثر مما يحكيها بغرض التثقيف» فهو يركز على هدف الرواية الترفيهي الذي يأتي في المقام الأول عند ذائقة

العصر منذ القرن 19 وإلى اليوم حيث كانت التسلية صفة ملازمة للرواية وكانت النساء البرجوازيات تقرأها لتزجية الوقت، باعتبارها أدباً خيالياً بالدرجة الأولى علاقاته بالواقع وبالحقيقة واهية، وبالتالي فالأفكار المتضمنة في الروايات لا ترقى لأن تكون مادة لتثقيف القارئ بقدر ما هي مادة لإمتاعه والترفيه عنه. والواقع أن كل أدب مهما أغرق في الخيال وتناءى عن الواقع يظل دائماً متضمناً لرسالة ما ومبطناً معرفة من نوع خاص، ربما يستدخلها القارئ وتؤثر فيه بشكل أعمق وأكثر مفعولاً من تلك الثقافة المباشرة ذات القصد التعليمي، لأنها تقدم بشكل تقريري جاف خال من مسحة الأدب ولغته الآسرة الشفافة. وهذا ما ذهب إليه تعريف أيان وات القائل بأن الرواية هي: «تقرير كامل وحقيقي عن التجربة الإنسانية» وبذلك يمنح المعرفة التي تقدمها الروايات صفة المصداقية والحقيقة عن التجربة الإنسانية وبالتالي ينبغي أن نأخذها مأخذ الجد لا للترفيه والتسلية فقط لأن قيمتها المعرفية تضاهي أي معرفة أخرى إن لم تفقها. ونمضي خطوة مع إدوين موير الذي يرى بأن الرواية «لا شكل لها لأن الحياة التي تصورها لا شكل لها، فهو هنا لا يعطي أي تحديد أو توصيف للرواية وعياً منه بأنها شكل أدبي مفتوح على الحياة ومادامت هذه الأخيرة حبلى بكل الاحتمالات والممكنات فالرواية التي ما هي إلا تصوير لها ستكون بالضرورة مماثلة لها في التجدد والتغير. وهذا ما انتهى إليه ميخائيل باختين حين اعتبر الرواية «نوعاً غير منته» وقدرها أن تظل كذلك إلى الأبد لأنها النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة ومن ثم فلا أحد «يستطيع أن يميز تعريفاً واحداً أو سمة واحدة مستقرة للرواية، وبالتالي ليس هناك تعريف محكم يضمن الفصل السحري للنوع الروائي عن سيولة الأنواع الأخرى، ولا من تعريف مرن يغطي تكاثر أنواعها الفرعية»[10] وهذا أيضاً ما يذهب إليه برنار فاليط حين يقارن الرواية بالشعر والمسرح اللذين خضعا للتقنين والتحديد طوال تاريخهما حين يقول: «أما الرواية فيبدو أنها تحظى بتجربة مطلقة فهي

كمادة سيميائية معقدة وغير متجانسة تستعصي على التصنيف وتقاوم كل محاولة تعريفية»[11]، ومن ثم يتحدث عن التعريف المستحيل وعن غياب القواعد وعن كونها عملاً مفتوحاً متعدد الدلالات، ومنفلتاً باستمرار من سلطة المؤلف نفسه وحدود العصر والمجتمع، وتجددها الدائم بفعل القراءات المرهنة لها باعتبار أن الرواية هي مزيج من أنواع شتى، أو هي جنس خليط من خطابات متباينة ذلك «لأن مجيء الرواية إلى الوجود لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها، كما أن الرواية في بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات التي تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة، إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها ليست نوعاً أدبياً له تاريخه المستمر، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة، فالخصائص المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى، وبالوضع الثقافي الذي انبثقت عنه وبالقراء»[12] وبالرغم من ذلك. وعلى حداثة الرواية مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى فإنها أخذت الاهتمام الأكبر في التفكير النقدي الحديث لتزامن ازدهارها مع مجموعة من التحولات الاجتماعية والفكرية والعلمية الكبرى ولتجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية أمثال شليجل وهيجل وجوتة ولوكاتش، ومحاولات الدارسين المتكررة القبض على المكونات المراوغة لهذا الجنس الأدبي المفتوح على مختلف الأنواع والأساليب الأدبية والحياتية، يقول في هذا الصدد د. خيري دومة «من عجب أن تكون الرواية والقصة القصيرة وهما النوعان الحديثان المتمردان اللذان قاما التقنين والتثبيت وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية، من عجب أن يكونا أكثر الأنواع تعرضاً لدراسات التقنين والتثبيت، سواء في علم الاجتماع أو في دراسات الشكلانيين والبنيويين، وربما كان هذا لأنهما استفرا قدرة المنظرين والنقاد على

صناعة الإطار والنسق الذي يمكنهم من تناول مادة مراوغة»[13]. ومن الصعوبة بمكان تناول كل الدراسات التي عالجت السرد الروائي بالتحديد والتصنيف في الغرب - مهد الرواية - ولا يتسع هذا المدخل لذلك يكفي أن نشير إلى نماذج منها. فنبدأ بدراسة لأبي سي فانست حول «الأنواع الأدبية» الصادرة في بداية القرن العشرين (وبالضبط 1908) حيث يربط هذا الدارس عدم تحديد الرواية بتعدد تصنيفها يقول «لما كانت الرواية غير محددة الإطار ولا ثابتة القواعد فقد وجد منها أنواع عديدة ومختلفة ونورد أهم هذه الأنواع: 1 - رواية المغامرات... 2 - الرواية العاطفية... 3 - الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخلقي... 4 - الرواية ذات الهدف والرسالة... 5 - الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق... 6 - الرواية الوصفية... 7 - الرواية التاريخية»[14] ويبدو هذا التصنيف مبنياً على الموضوع أساساً، أو ما يطلق عليه بالثيمة المهيمنة بأسلوب الشكلانيين، ودون إشارة إلى الفترة الزمنية التي ساد فيها هذا النمط أو ذاك. إلا أن هذا الدارس كان على وعي بتداخل هذه الأنماط وعدم إمكانية فصل بعضها عن بعض لذلك يصرح قائلاً: «كل هذه التقسيمات بطبيعة الحال ليست مبنية على حدود قاطعة بل على اعتبارات وأوصاف غالبة. إذ لا توجد رواية من رواية المغامرات إلا ويوجد فيها تفاصيل من الخصال والعادات أو عن التحليل النفسي، كما لا يوجد رواية واقعية إلا ويوجد فيها قليل من المثالية بالنسبة للأحداث والإحساسات»[15] معترفاً بأن «التقسيم الأدبي ككل تقسيم يكون بالضرورة صناعياً في بعض المواطن»[16] وإجراءً مدرسياً تقريبياً فقط، ومن ثم يستدرك ويعيد التصنيف لأنماط الرواية على أساس آخر يسميه «المنهج الأدبي والفني» يكون أكثر تركيزاً، وإن كان في الواقع غير مبرر ولا متماسك وبالتالي غير مقنع حيث يؤكد: «أننا لو نظرنا إلى هذه الروايات لا من حيث ما تحتوي عليه بل من حيث مناهجها الفنية والأدبية لوجدنا من الممكن أن تقسم إلى ثلاثة أنواع: روايات طبيعية، روايات واقعية، وروايات مثالية»[17] يتضح

إذن من خلال هذه المراوحة بين هذا التنميط أو ذاك، وهذا التردد بين تبني أحد التصنيفين أن الدارس يستشعر صعوبة التصنيف الدقيق والفواصل الصارمة بين الأنماط الروائية المتشابكة والمراوغة.

وإذا كان لأبي فانسست يبني تصنيفاته للرواية على أساسي موضوعاتي مضموني في المقام الأول، فإن إدوين موير في «بناء الرواية» يقوم بتصنيف جمالي ويقترح الأنماط التالية:

- رواية الحدث - رواية الشخصية - الرواية الدرامية - الرواية التسجيلية(*). ويوضح كل نمط على حدة والتقنية البنائية وبالتالي المميزة له عن غيره من الأنماط الأخرى.

ويقدم لوكاتش في القسم الثاني من كتابه «نظرية الرواية» نمذجة للشكل الروائي معتمداً المعيار التاريخي لرصد وعي البطل الإشكالي غير المتلائم مع العالم، وهو في ذلك إنما «يطور نظريات هيجل» (في كتابه الإستتيقا الذي ربط شكل الرواية ومضمونها بالتحولات التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البورجوازية في القرن 19) بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع، وجعل فضح الوهم مكوناً أساسياً في المحكي الروائي، وافترض نوعاً من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية... هذه التي هي الشكل المطابق للتجربة والتشظي وعواقب الاستيلاب داخل المجتمع البورجوازي من أجل تشييد كلية جزئية تسعف البطل الإشكالي على أن يتعرف على ذاته...»(18). ولوكاتش من خلال استقرائه للتراث الروائي الغربي يرصد «ثلاثة نماذج أساسية للرواية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعَر من خلال أعمال تولستوي ودستويفسكي:

1 - رواية المثالية المجردة ويكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى (دون كيشوط لسرفانتيس، والأحمر والأسود لستندال).

2 - رواية رومانسية انجلاء الوهم: وفيها ينشأ عدم تلاؤم النفس مع

الواقع فيكون وعي البطل الإشكالي أكثر اتساعاً (مثالها: التربية العاطفية لفلوبير).

3 - رواية التربية كمحاولة تركيبية بين النموذجين السابقين، تيماتها هي مصالحة البطل الإشكالي مع الواقع الملموس والاجتماعي. (يمثلها «فيلهلم ميستر» لجوته).

4 - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي، يستخلص منه نموذجاً مكتملاً يسميه «شكل الملحمة المتجدد»[19].

ثم يأتي ميخائيل باختين ويقرأ تاريخ الرواية الأوروبية قراءة تحليلية وصفية مستنداً في ذلك إلى الماركسية المنفتحة على الألسنية والأسلوبية والسيميائية فيستخرج مغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة ويقدم تعريفات مميزة لها في دراسته «خطاب أسلوبيان للرواية الأوروبية»، حيث أورد ما يقرب من سبعة عشر مغايراً هي:

1 - نصوص العصر القديم. 2 - الروائية السفسطائية. 3 - رواية القرون الوسطى. 4 - رواية الفروسية. 5 - الرواية الباروكية. 6 - الرواية الرعوية. 7 - الرواية الغزلة. 8 - رواية السيرة. 9 - رواية السيرة الذاتية. 10 - رواية الاختبار. 11 - الرواية الرسائلية. 12 - الرواية الشطارية. 13 - رواية الإشارة. 14 - الرواية الهزلية. 15 - رواية التكوين والتعلم. 16 - رواية المغامرة. 17 - رواية الاعترافات...»[20]. والواضح أن باختين اقتصر على النصوص القديمة للكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرات الرواية في الأزمنة الحديثة. وإن كان يرى صعوبة إدماج النثر الروائي للعصور القديمة في بنية الرواية التركيبية والطيمية، ومن ثم تصنيفه هذا لم يشمل أهم الإبداعات الروائية الصادرة في القرن العشرين إيماناً منه بأن جنس الرواية هو «الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور

وبالتالي لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن، فالقوى التي تساهم في صياغة ملامحه باعتباره جنساً أدبياً لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا... ولذلك فإن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية»[21].

وقد نجد تصنيفات أخرى أو تسميات لأنماط متناثرة في غضون الدراسة ودون مبرر لتلك التصنيفات أو ذكر مقاييس ذلك، أو تحديد الغرض منها. مثال ذلك ما نقف عليه في مؤلف ألبريس «تاريخ الرواية الحديثة»، حيث تصادف التسميات التالية: رواية الشفقة القاسية/ الرواية ذات الأصوات المتعددة/ الرواية الشمولية/ الرواية الساخرة/ رواية المصير/ الرواية التاريخية القومية/ رواية التحليل/ الرواية السيكولوجية/ الرواية التقليدية/ الرواية الريفية/ الرواية الرمزية.....

ويبدو أن هذا التنميط ينبني تارة على المضمون، وأخرى على التقنية الموظفة وثالثة على المذهب الذي تنتمي إليه ودائماً على السمة الغالبة أو المكون المهيمن في كل نمط، في غياب مفهوم دقيق ومحدد للنوع الأدبي الذي هو الرواية، وفي غياب التحديد الزماني والمكاني له فإن هذه الأنماط تتكاثر وتنقسم إلى ما لا نهاية لأن كل «نمذجة تعني علماً للتصنيف classification الذي يسعى إلى إقامة تراتبية Heirarchie... وأي نمذجة كما يقول تودوروف لا يمكن أن تكون بمعزل عن ثلاثة عناصر هي: 1 - مفهوم الجنس الأدبي من حيث النشأة والتطور والتفرع. 2 - نظرية النص من حيث الانغلاق والانفتاح. 3 - البحث عن المكونات في أفق تشخيص الكليات»[22]. ومن ثم لا يعتد بمثل هذه التصنيفات التي ترد اعتباطاً ودون أن تكون نابعة من رؤية محددة لدارس تسندها نظرية متماسكة ومقنعة، كما هو الشأن بالنسبة لتودوروف الذي ظل مهتماً بنظرية الأجناس حيث خصص لها ثلاث مقالات جعلت بعض الدارسين ينعته بالهوس التجنيسي حين قال «تتجه شعرية تودوروف نحو تصنيف

الآثار وهذا ما يفسر الركض نحو مفهوم الجنس»[23] وتودوروف يميز بين النوع «Genre» والنمط «Type» ويموضع النص في إطار ذلك، معتبراً - مثله في ذلك مثل جرار جينيت - أن الآثار تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط، علماً بأن «النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع»[24]... وهو يتبنى تصنيفاً عمودياً تدخل فيه الأنواع في بعضها طبق تسلسل هرمي تفادياً للإشكالية التي مفادها أن الأنواع من الكثرة بحيث يستحيل تصنيفها، فتودوروف يساير توماتشفسكي في قوله: «إنه بالإمكان التدرج نزولاً من الطبقات المجردة إلى الأعمال الفردية»[25] وهو يرى بأن الأدب المعاصر قابل للتقسيم إلى أنواع مهما انتهك التقاليد والأعراف النوعية حين يؤكد أنه «من المشكوك فيه أن يكون الأدب المعاصر مستثنى من قاعدة التقسيم إلى أنواع، كل ما هنالك أن هذه التقسيمات لم تعد تنظر بعين الاعتبار إلى مقولات خلفتها نظريات أدبية منتمية إلى الماضي، لم نعد مضطرين الآن إلى تحملها، ومع ذلك هناك حاجة متزايدة إلى توضيح الفصائل التجريبية التي يمكن تطبيقها على العمل الأدبي المعاصر وبطريقة أكثر عمقاً، فإن الفشل في إدراك الأنواع مساو تماماً للزعم بأن عملاً أدبياً ما لا ينطوي على أية علاقة مع الأعمال الأدبية السابقة عليه. إن الأنواع هي تحديداً تلك النقط المرشدة التي يزعم بها العمل أن له علاقة بعالم الأدب»[26]. وفيما يخص دراسة أصل الرواية يعترف تودوروف بصعوبة ذلك نظراً للتداخل غير المحدود لأفعال الكلام في بعضها كالوصف والحكي وغير ذلك لكن هذا لم يمنعه من التأكيد على أن كل نظرية للنوع ينبغي أن تستند على طبيعة العمل الأدبي والسمة الخاصة به، والمفهوم المحدد له كنقطة انطلاق في أي تصنيف مع تحليل جوانبه الثلاثة (اللفظية والتركيبية والدلالية) وتطبيقاً لتصوره هذا وضع نظريته في نوع «الفانتاستيك» (الغرائبي) بناء على

سمة مميزة لأعمال هذا النوع وهي التردد والحيرة بين معقولية الأحداث ولامعقوليتها، في كتابه مدخل إلى «الأدب الغرائبي» وهو يؤمن بأن «الجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو عدة أجناس قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف، ونص اليوم هو أيضاً جنس في أحد معانيه يدين للشعر بنفس القدر الذي يدين للرواية في القرن 18. ولم يوجد قط أدب بدون أجناس، إنه نسق فيتحول مستمر»(27) كما يقوم بتنميط القصص البوليسية في «شعرية النثر» ويعتقد جازماً بأن قدرتنا على فهم نص من النصوص ترتبط مباشرة بطريقة تلقينا له من حيث هو نوع، ومن ثم فالأدبية هي محصلة قدرتنا على إدراك الفصائل النوعية. وقد انطلق في توضيح تصوره من انتقاده لنظرية فراي التي ضمنها كتابه «تشريح النقد» حيث بنى هذا الأخير تصنيفه للأنواع على تلك الأنواع التاريخية التي لها رصيد بينما أغفل تلك التي ليس لها وجود منطقي، بالإضافة إلى أن تصورات فراي في تصنيفه ليست مستمدة من الأدب نفسه بل من علوم خارجة عنه كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وهكذا توصل إلى أبنية مجردة هي أقرب إلى «الأنماط العليا» حيث تتحول الأنواع الأدبية إلى مجرد تجل لهذه الأبنية وبعد أن يستعرض المقولات النوعية التي وضعها فراي في شكل ثنائيات ضدية وهي: المتفوق/ غير المتفوق، المحتمل حدوثه/ الفانتزي، التوافق/ الإقصاء، الحقيقي/ المثالي، اللاانطوائي/ الانبساطي، العقلي/ الجسمي، كمقولات لتوصيف النص الأدبي يعلق تودوروف قائلاً إنه «تصنيف متعسف لأنه لا يستند إلى نظرية محددة، وإنه تصنيف واهن»(28). ويضيف في موضع آخر قائلاً: «تبدو الحدود بين فصائل فراي النوعية حدوداً ضبابية يصعب تقبلها»(29) تعقيباً على عبارة فراي التي تقول: «إجمالاً وحين نتفحص الشكل القصصي من منظور الشكل يمكن أن نرى أربعة جدائل رئيسية يرتبط بعضها بالبعض الآخر: الرواية الاعتراف confection التشريح Anatony، والرومانس، والتوليفات الست الممكنة بين هذه الأشكال كلها توليفات قائمة، ولقد أوضحنا كيف

تتآلف الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة»[30].

وقد أورد تودوروف في مقالته «الأنواع الأدبية» تصنيفات فراي المختلفة على الشكل الآتي[*]:

1 – يحدد التصنيف الأول صيغ النص ويتم صياغتها من خلال العلاقة بين البطل والعمل الأدبي وعددها خمس صيغ:

أ – البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع «الأسطورة» Mythe.

ب – البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بحكاية الأبطال أو حكايات الجان Fairy tales.

ج – البطل متفوق في طبيعته لكنه غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بالمحاكاة العالية Hight mimetic.

د – البطل على قدم المساواة مع القارئ ومع قوانين الطبيعة، وهذا نوع المحاكاة الخفيضة Low minetic.

هـ – البطل أقل من القارئ وهذا هو نوع المفارقة Irony.

2 – الفصيلة الثانية قائمة على الاحتمال، والأساسان اللذان يقوم عليهما الأدب هنا هما: السرد المعقول، والسرد الذي تكون فيه الشخصيات قادرة على فعل أي شيء.

3 – تركز الفصيلة الثالثة على اتجاهين مبدئيين في الأدب هما: الاتجاه الكوميدي الذي يوفق بين البطل والمجتمع والاتجاه التراجيدي الذي يعزل فيه البطل عن المجتمع.

4 – أما التصنيف الذي يبدو أعظم أهمية عند فراي فهو التصنيف الذي يحدد الأنماط الأصلية، وهناك أربعة أنماط: Mythos (تقوم على

التعارض بين الحقيقي والمثالي) - الرومانس (تقوم على أساس مثالي) - المفارقة (تقوم على الواقع) - الكوميديا (تنطوي على تحول من الواقع إلى المثال) - التراجيديا (تنطوي على تحول من المثال إلى الواقع) وهذه فصائل قبل نوعية ليست مستقلة بل متداخلة.

5 - التقسيم إلى أنواع بناء على نمط الجمهور الذي تتوجه إليه الأعمال: فتكون دراما (تؤدى أمام الجمهور) - شعر غنائي (يغنى) - شعر ملحمي (يحكى) - والأعمال النثرية (تقرأ) والتفرقة الرئيسية كامنة في أن الشعر الملحمي الشفاهي متصل وقائعي وخيالي.

6 - التصنيف الأخير يقوم على مصطلحات دالة على التعارض بين ما هو عقلي وما هو جسمي، بين ما هو انطوائي وما هو انبساطي وفق الخطاطة التالية:

	عقلي	جسمي
انطوائي	الاعتراف	الرومانس
انبساطي	التشريح	الرواية

ويقف توماس كنت T. Kent نفس الموقف من تصنيفات فراي التي تربط بين النوع بتحقق الرغبة أو عدم تحققها وتضع النظرية الأدبية وراء النظرية الأنثروبولوجية والسيكولوجية.

ولا يمكن أن نتناول المسألة الأجناسية دون أن نشير إلى مجهود جيرار جينيت الذي تغيا تأسيس منظور مختلف للمسألة في كتيبه «مدخل لجامع النص» حيث يعيد فيه «طرح إشكالية الأجناس انطلاقاً من أرسطو

وأفلاطون، ويناقش الأسس النظرية المعتمدة عند الكلاسيكيين والرومانسيين وبعض المحدثين موضحاً أن الإطار النظري للتميز بين الأجناس الأدبية يلزمه أن يأخذ بالاعتبار ثلاثة ثوابت: التيماتيك والصيغي والشكلي لتحديد معمارية نص من النصوص، فهذه العناصر الثلاثة تتيح لنا دراسة المستمر كشرط أولي لدراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الأجناس وتحدد بالتالي معمارية النص والعلائق القائمة بينه وبين نصوص أخرى»[31] ومن خلال ذلك يتضح أن جينيت يقر بوجود أنواع وكذلك بوجود صيغ كما يؤمن بوجود نص أدبي، وهذا الأخير لا يهم في حد ذاته وما يهم هو العلاقات الظاهرة التي تجمع بين النصوص وهو ما يسميه بالتعالي النصي Transtextualité. ومن هذه العلاقات علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وتمثل المعارضة والمحاكاة الساخرة نموذجاً لهذا النوع من العلاقات التي يطلق عليها جينيت مصطلح «النظير النصي» وضمن التعالي النصي توجد علاقة التداخل، والتي تربط بين النص وأنماط الخطاب التي تنتمي إليها، وهنا يدخل مفهوم الأنواع. إن التعالي الذي يشمل مجموع العلاقات الرابطة بين نص وآخر (المحاكاة - التغيير - التداخل - التناص) تعطي مفهوماً جديداً هو «جامع النص» Architexte الذي يحيط بالنص من كل جهة دون أن يكون معادلاً لنظرية الأنواع أو نظرية السرد أو نظرية الصور (الأساليب) أو نظرية الخطابات. فجامع النص يتميز عن كل هذه النظريات باحتلاله «المرتبة الفوقية ويبهذ جنيت في تمسكه بالمصطلح الجديد إلى القول بأن موضوع الشعرية ليس هو النص ولكن جامع النص»[32] وهو طبعاً لم يقدم تصنيفاً بديلاً للأجناس ولا تفريعاً للأنواع لإيمانه بجامع النص ولكنه يرى حتمية الخضوع لمقولة الجنس مهما حاولنا التهرب أو التنكر لها، «نذكر بأن عدداً من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس فيما تخلص منه آثار أخرى مثل الكوميديا الإلهية، وأن مجرد المقابلة بين مجموعتين يشكل نظاماً للأجناس، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط إلى المزج

بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس، ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط»[33] ويقسم جينيت الأدب عامة إلى أنواع بعضها ذا شرعية أدبية مثل المسرحية والرواية والقصيدة، وأنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسة والتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية، ويرجع ذلك إلى التعارض بين الواقع والخيال وبين الشعر والنثر. وقد رفض التصنيف العمودي الذي يؤمن بوجود أنواع أكثر طبيعية - وأكثر مثالية تقع فوق غيرها. وهو بذلك يحاول زحزحة سلطة الثلاثية التي ظلت دائماً في أعلى الهرم وباقي الأنواع مجرد تنويعات عليها أو تفريعات لها.

فجميع الأنواع والأجناس الصغرى Sous- genres والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقة تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي، أما الأنماط Types فلا تعدو أن تكون طبقات classes أوسع وأقل تعييناً، ولهذا السبب سيكون لها حظ أوفر في الانتشار الثقافي. إنها بتعبير جينيت إسقاط مؤمثل Une projection édialisée . فعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة وليست متداخلة فقط، هذا التعقيد جعل جينيت يقر بأن الأجناس الأدبية بالإضافة إلى أساسها الطبيعي والتاريخي تحتوي بديهة أخرى تتمثل في حضور الموقف الوجودي أو البنية الأنثروبولوجية (حسب جيلبير دوران) أو التهيؤ الذهني (شولز) أو التشكيل التصوري (حسب هورون). وفي الفصل الأخير من الكتاب وبناء على انتقادات فيليب لوجون يراجع جينيت بعض مقولاته استناداً إلى كتاب كلوس هميفر الذي اقترح نظاماً متسلسلاً تسلسلاً ضمنياً تتأسس فيه صيغ الكتابة Mode d'ecriture على وضعيات التلفظ، ثم تأتي الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل السرد على لسان المتكلم والسرد على لسان الغائب، وتلي الأنماط الأجناس: وهي تحقيقات مادية وتاريخية كالرواية والقصة، ثم الأجناس التحتية وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية»[34].

أما روبير شولز فيتناول مسألة الجنس الأدبي في دراسته «صيغ التخيل» ضمن نظرية الصيغ التي اقترحها معتبراً كل أعمال التخيل قابلة للاختزال في ثلاثة مقامات أساسية هي: الرومانس - التاريخ - الهجاء. وهذه الصيغة التخييلية المشكلة للقاعدة تتأسس بدورها على ثلاث علاقات بإمكانها أن توجد في العالم التخيلي كيفما كان وعالم التجربة: إن العالم التخيلي يمكنه أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو معادلاً له. هذه الفكرة مكنت شولز من صوغ سؤال مركزي حول موقع الرواية من هذا التقسيم: هل هي أكثر هجائية من التاريخ أم أكثر رومانسية؟ إنها الاثنان معاً، وهكذا تقع الرواية في نفس الآن بين نصفي السلسلة التخيلية، فالرواية الهجائية تأخذ مكانها بين التاريخ والهجاء والرواية الرومانسية بين التاريخ والرومانس، وتبعاً لهذا التموضع يقسم شولز الرواية الهجائية إلى شكل شطاري (بيكاريسي) وشكل هزلي، والرواية الرومانسية إلى شكل مأساوي وشكل عاطفي وبذلك تأخذ هذه السلسلة الشكل التالي:

الشطارية	الملهاة	العاطفي	المأساة
الهجاء	التاريخ	الرومانسي	

تؤكد هذه الأشكال التخيلية على استثمار لنمطية وظيفية لتشكل النوع التعبيري ضمن تاريخ للتخييل (تمظهرات الجنس الروائي كشكل تخييلي (رواية ق 18) نشأة الواقعي (الواقعية)، وضعية الرواية في قصة وصعوبة امتلاك الوحدة الداخلية لتشكلها...»[35].

بينما كات هامبورغر في كتابها «منطق الأجناس الأدبية» فتزيح من نسقها الأجناسي السيرة الذاتية والمقالة والتاريخ مؤكدة على الطابع التخييلي «fiction» الذي يضم أربع ممارسات لفظية هي:

1 - المحكي التخييلي بضمير الغائب (ويقسم القسم الأوفر من تحليلها).

2 - الدراما.

3 - البالاد الغنائي السردي.

4 - المحكي السينمائي.

وقد أثارت نظرية هامبورغر ردود أفعال نقدية تتوزع بين مؤيد ومعارض وموفق. منها مناقشة «ويليك» لها في الفصل الثاني عشر من كتاب «مفاهيم نقدية»، منتقداً إياها، وجون ماري شايفر مؤيد لها، ودوريت كون في كتابها «الشفافية الداخلية»، التي تعتبر كتاب هامبورغر أول محاولة جادة في نظرية الأدب أما جينيت فيرى أن ما يعتبره أرسطو محاكاة أفعال تترجمه هي بالتخييل الدرامي أو السردي، وهي تخالف الاتجاه الإستيتقي الذي يصدر أحكام قيمة بينما هي تنطلق مما هو فعلي محدد للتخييل»[36].

رفض مقولة الأجناس والأنماط:

وكما كانت الدعوة القديمة متطرفة في قولها بنقاء النوع وذلك بالفصل الصارم بين الأنواع لدى كل من أرسطو وهوارس وبوالو وفولتير جاءت الرومانسية كرد فعل متمردة على كل الحدود الموضوعة بين الأجناس قادها في ألمانيا الأخوين شليغل في نهاية القرن 18 وفي فرنسا فكتور هوجو الذي دعا في مقدمة «كروميل» إلى إعادة الأنواع إلى حالتها الأولى من الاختلاط وهاجم القواعد الكلاسيكية الصارمة، وقد سار على هديه عالم الجمال الإيطالي كروتشه في كتابه «المجمل في فلسفة الفن» المنشور في العقد الثاني من القرن 20، حين يقول: «أن تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إذ الفن هو الغنائية أبداً، وقولا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماتها»[37] معتبراً أن الحدث والعاطفة هما ما يشكل مضمون الأثر الفني وبواسطتهما يتم التعبير الكلي، ولذلك يرى يحياوي أن «في موقف كروتشه هذا جانب من المصداقية متمثل في كون الآثار تصدر

فردية... وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية دون تفكير في قوانين مسبقة يلزم الكاتب نفسه بالخضوع لها، وأنها من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخاً من بعضها، إلاّن هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنسب وقرابة مع آثار أخرى، أي تكرس سمات موجودة في غيرها، ومن هنا يجوز ضمها إلى باقي ما معه تتشابه»[38] إلا أن هذا الدارس نفسه في الوقت الذي يرفض فيه مبدأ التصنيف الذي يقر بفائدة ذلك لتيسير الدراسة الأدبية حين يؤكد قائلاً: «مما لا شك فيه أننا ننسج شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني فالإنتاج الفني عفوي وتلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه والذاكرة، إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية»[39].

لكن الدعوة الأكثر تطرفاً في نفس الأنواع يمثلها موريس بلانشو الذي يدعو إلى التخلي عن الأدب نفسه: الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع وخارج تصنيفات: نثر، شعر، رواية، شهادة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف، ويتنكر للقوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري من كل تأكيد يجعله ثابتاً أو واقعياً»[40] لكن هو نفسه لم يستطع التخلص من التصنيف على الرغم من «جهره بالرفض المطلق لأي تحديد أو ضبط غير أن في احتفاظه بما يسميه «الأثر» و«الكتاب» ما يخون رفضه المطلق هذا... ومن المؤكد أن رفض بلانشو لا ينسحب على الأنواع وحدها بل حتى على مفهوم الأدب وغايته الآيلة إلى التلاشي... لم يكن بلانشو قادراً (إذن) على التخلي عن المفاهيم الأنواعية فهو يشير إلى القانون السري للسرد، ويفرق بين السرد والرواية، فالسرد فعل حدث، ولكن الحدث في السرد يقلب العلاقات الزمنية ليثبت زمناً خاصاً به، أما

الرواية (في نظره) فلا تقول سوى ما هو عاد ومعتقد»[41]. اكثرمن ذلك فهو يرى أن الرواية «فلن بلا مستقبل» إلا أنه يعود ليؤكد أنها «هي أسعد الأنواع رغم ما يقال عن انتهاء أجلها وعقمها عن إنتاج أعمال مهمة جديدة» وبالفعل فقد حمل الإبداع الروائي المعاصر نبوءة موريس بلانشو عن الكتاب الذي سيأتي في كتابات بوتور وجريبيه وصوليزر ومجموعة «تل - كل» وتأكدت صحة ملاحظته القائلة «حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقاً لكل قواعد الزمن التاريخي الماضي والحاضر بضمير الغائب، فإنه بطبيعة الحال لا يصادف أدباً»[42] وهذا ما حدا بأحد أقطاب «تل كل» الا وهو رولان بارت إلى إنكار نظرية النوع ولتجنب التصنيفات النوعية استخدم مصطلح «نص» و«كتابة» وحدد دلالة كل منهما: «فمفهوم النص تبلور عند بارت في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان «من العمل إلى النص وفيه قدم نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي، يقول في هذا الصدد: «إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»[43] بينما مفهومه للكتابة يعني «أدباً» نموذجياً تتم فيه خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها وتشتيتها في ذات الصفحة وهي بهذا المعنى الجديد كلفة خاصة شخصية... وهي ليست وسيلة بل غاية، هي فعل لازم وليس متعد، ولأن الكتابة خلخلة فهي تهشم كل تصنيف ولا تنتج إلا النصوص، والنص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية»[44] إلا أن بارت في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة» لا يقدم النص كنفي للأنواع فعلى النقيض من ذلك يوجد إقرار بالأنواع وتحليل لبعضها، فتحت عنوان «كتابة الرواية» يتحدث بارت عن بعض ثوابت السرد في الرواية الفرنسية، ومنها استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب، وإذا كان النص عند بارت يلغي كل تراتيبه تصنيفية فإنه يبقى غير محدد إلا كمقابل للأثر وكإلغاء للأنواع مما يدفع إلى التساؤل عن وجود تصنيف ضمني عناصره: الأثر، النص، الأنواع،

أكثر من ذلك لم يستطع بارت التخلص من فكرة التصنيف والأنواع حتى ضمن دراسته في تعريف النص فهو يتكلم عن التراجيديا، وفيما يخص الرواية يتحدث عن الرواية الجديدة، ولخلا حديثه عن موت المؤلف يعطي مثالاً بالرواية التي لا يظهر فيها المؤلف إلا كمدعو في «شخصية من شخصياتها، وهذا يؤكد عدم استطاعة بارت استبعاد المفاهيم الأنواعية سواء كمصطلحات «تراجيديا» رواية أو كتقنيات «سرد» «شخصيات»[45] ومن هنا يخلص يحياوي إلى القول بأنه «لم يكن بوسع كروتشه في زعمه أن الحدس يستطيع صهر جميع أشكال الإبداع في بوتقة العاطفة وغنائية المبدع، وكذلك بلانشو في اعتقاده بأن الكتابة في سعيها العدمي تجهل نفسها ومسيرها ولا تبدي حضورها إلا في جنينية الأثر، ولا بارت في ذهابه إلا أن جنون الكتابة – لكي يثبت ذاته – لابد أن يحطم ما هو قائم، وأن يلغي الأنواع من الإبداع»[46]. ومما لا شك فيه أن دافع هؤلاء إلى تجاوز مقولة النوع واعتبارها إشكالية عقيمة وغير ذات موضوع – هو هذه الأعمال البذرية المزعجة التي أبدعها الأدب المعاصر والتي تقع خارج نطاق الأنواع القائمة، ويجمع كثير من الدارسين على انتهاكها للأعراف والتقاليد الأدبية، وبالتالي يصعب دراستها من منظور نوعي، بل يعتبرها البعض مجرد «حثالة» هذا ما يؤكده أحد منظري ومبدعي هذا النوع من الأدب وهو فيليب سوليرز «Sollers» ربما تكون السمة الصادمة في الأدب الحديث هي ظهور صيغة أدبية تناغمية وجديدة وشاملة، يتم فيها التخلي تماماً عن الفرق بين الأنواع وتفسح الطريق لما هو «كتب» معترف بها ولكنها كتب قد يقال عنها إنها سبيل لقراءتها بعد»[47] ومن ثم كثر الحديث اليوم عن «الأنواع المنتهكة» وعن «أدب اللانوع» لتوصيف الكتابة ما بعد «الحداثة» لأنها غير نوعية: إنها تجميعية أو شذرية أو متجهة إلى القارئ وأصبحت واقعاً ملموساً لا يمكن نكرانه وطريقة جديدة في الفكر المعاصر فرضت نفسها في شكل نصوص هامة تقع في الفجوات بين الأنواع كإنجاز لوتر يامون وجويس ومالارميه وسولزر... ولعل «مسألة

إنتاج الدلالة واحدة من الأسس التي يقيم عليها نقاد ما بعد الحداثة رفضهم لمقولة الأنواع وإمكانية تصنيفها، ذلك أن هؤلاء يرفضون تحديد الأنواع وتصنيفها بالطريقة نفسها التي يرفضون بها تحديد الدلالة التي لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لمدلول الكلمات بل نتاج للعبة الاختلاف والإرجاء التي لا تنتهي وكذلك الأنواع لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لخصائص شكلية ثابتة وملازمة لنصوص النوع، بل هي نتيجة لعلاقات التشابه والاختلاف بين الأنواع، وما يحدد الدلالة ويحدد النوع أيضاً هو الثقافة المتغيرة، ومن ثم سيظل تحديد النوع في حالة اعتباطية ومؤقتة»[48] لكن بالرغم من ذلك لم تستطع الشعرية المعاصرة التخلي عن مقولة «الجنس الأدبي»، بل اعتبرتها أساسية لوصف الخطابات الأدبية، وأساساً لكل تصنيف، ومما يدل على غنى الإشكالية الأجناسية وتفاعلها مع أسئلة أدبية الأدب أنها أصبحت موضوعاً لكثير من المقاربات المتنوعة الخلفيات والمقاصد المعرفية بهدف تجديد نظرية النوع وليس التخلي عنها.

النقد العربي وإشكالية التصنيف الأجناسي:

فماذا عن النقد العربي في تناوله لإشكالية الأجناس الأدبية عامة وجنس الرواية خاصة؟

نجد جذور ذلك لدى النقاد العرب القدامى في تمييزهم في الأدب بين شعر ونثر وتصنيف الأول إلى أغراض حسب موضوعاته: الرثاء، المدح، الهجاء، الفخر، الوصف، الغزل... (قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وابن قتيبة «الشعر والشعراء»...) وتبويب الكلام المنثور إلى خطابه، ورسالة، ومقامة، وموعظة، وخبر، وتاريخ، وأدب ورحلة إلخ: (الجاحظ في «البيان والتبيين» أبو هلال العسكري في «الصناعتين»...)، وعلى هدي هذه التصنيفات النقدية – مع بعض الاستفادة من الثقافة

الغربية - سار النقاد العرب المحدثين، فهذا أحمد الشايب يميز بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، ويقسم هذا الأخير إلى الأسلوب العلمي ويمثل له بالمقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والتأليف، وبين الأسلوب الأدبي ويمثل له بالوصف والرواية والرسالة والخطابة، وكل من الشعر والنثر يتميز بعنصر العاطفة وإن كان الشعر يهدف إلى التأثير في القارئ فإن النثر يهدف إلى إفادته[49].

أما محمد مندور فيدرس مفاهيم بعض الأجناس الأدبية ودائماً داخل ثنائية الشعري والنثري حيث يرى أن أجناس الشعر أربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي، ثم يفصل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة من مأساة وملهاة وكوميديا دامعة، ودراما حديثة، ويميز في الكوكيديا الجديدة بين «الفارص والفودفيل» وأنماط مبتدعة مثل «الأوتشرك»، والمسرحية الملحمية، ومسرح اللامعقول، ويورد بشكل مختزل أجناس الخطابة والمقالة والنقد[50]، ويهمل بشكل تام الإشارة إلى جنس الرواية رغم أهميتها وشيوعها في الفترة التي كتب فيها الكتاب لعل سبب ذلك استغراقه في تتبع الجنس المسرحي وعدم استهداف التصنيف الشامل والدقيق في إطار كتاب تعليمي مدرسي ككتابه «الأدب وفنونه» بخلاف مواطنه د. عز الدين إسماعيل في مؤلفه الذي يحمل نفس العنوان والذي كان يتقصد الاستقراء والتصنيف الواضح والشامل حيث وضع جداول كاملة تتضمن الأجناس وما يتفرع عنها من أنواع وأنماط، فهو يقسم الشعر إلى الثالوث المأثور قصصي وغنائي ومسرحي، ويفرع القصصي إلى الملحمي والقصص الشعبي، ويقسم الغنائي إلى الأغنية والأود والمرثية والسونيت، والقصصي نفسه يضم الرواية والقصة والقصصية والقصة القصيرة والأقصوصة... والمسرحي ينقسم إلى العديد من الأنماط فالإضافة إلى النمطين التاريخيين: المأساة والملهاة هناك المأساة البرجوازية، وهناك ملهاة الأخلاق، والملهاة الرومانسية والفارص، وما اختلطت مواده فأنتج «الملهاة الباكية»، و«الميلودراما»

والماسك، أما بخصوص الأجناس الحديثة التي ارتبطت بالكتابة النثرية فهو يصنفها كالآتي:

الخاطرة المقالة السيرة المسرح القصص الشعر[51]

أجناس الأدب

ونلاحظ أن ما قام به هذين الناقدين (مندور وإسماعيل) ينحصر في دائرة «الأجناس التي أنتجتها الثقافة الأوروبية» وهذا لا يقلل بالطبع من أهمية أو فائدة دراستها، على ألا يكون ذلك على حساب الأجناس التي أنتجتها ثقافتنا طيلة التاريخ العربي والإسلامي والتي لازال أغلبها مجهولاً عندنا[52] والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه «الأدب المقارن» هو الآخر لا يضيف جديداً باعتبار أن الأجناس ظاهرة عامة في آداب كل الشعوب وقد درس إشكاليتها في إطار الأدب المقارن دون أن ينكر التنويعات الطفيفة التي قد تعتري أي جنس حسب خصوصية كل بيئة.

ولعلهذا ما دفع أحد الدارسين إلى ملاحظة وجيهة وأكيدة بخصوص تناول النقد للأدب العربي من وجهة نظر أجناسية إلى القول: «إذا كانت قضية الأجناس الأدبية تعد من القضايا الإشكالية الشائكة في الأدب العالمي قديماً وحديثاً، فإن هذه القضية تزداد تعقيداً وتشابكاً عند محاولة تطبيقها على الواقع الأدبي العربي قديمه وحديثه على السواء إذ لا نتوفر في أدبنا القديم على جميع الأجناس الأدبية كالملحمة والدراما، كما أن ظهور الأجناس الأدبية الحديثة يثير إشكالاً جديداً للباحثين، ونتيجة لكل ذلك نلحظ تبايناً واضطراباً في أحكام العديد من الباحثين العرب وتصنيفاتهم وغياب منهجي موحد، ويخيل لي أن الباحث العربي لم يدرس هذه الإشكالية المعقدة التي تواجه الأدب العربي بعد، وأن أغلب الدراسات التي كانت تقدم حول الأدب العربي القديم كانت ذات طابع أكاديمي أو وصفي لا تعنى بشكل أساسي بدراسة هذا الأدب على ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أما الدراسات النقدية الحديثة فمازالت محدودة

وبحاجة إلى مساهمة أوسع من قبل الباحثين والنقاد وعلى مختلف المستويات التطبيقية والنظرية والتاريخية، وبدون ذلك ستظل قضية الأجناس الأدبية إشكالية مستعصية ومؤجلة»[53] فالناقد العربي في علاقته بنظرية الأجناس الأدبية كان يأخذ أحد المواقف الثلاثة: فإما تطبيق النظرية الغربية بشكل آلي وجامد وإما الاكتفاء بما هو ظاهري في هذه الإشكالية أو محاولة تجنبها في دراسته للأدب العربي بمعزل عن نظرية الأجناس الأدبية. وأما شق طريق جديد في الدراسة الأدبية ينطلق من مقولة الأجناس للنظر في خصوصية الإنتاج الأدبي العربي في عصوره المختلفة، وهذا ما حاوله بعض النقاد المنفتحين الجادين الذين انتقلوا بأجناسية الأدب خطوات جد متقدمة كعبدالسلام المسدي وعبدالفتاح كيليطو باقتراحهما وضع سلم الأجناس الأدبية في تراثنا. ونفس الملاحظة السابقة يؤكدها د. خيري دومة حين يصرح أنه رغم «كل قضايا النوع التي تثيرها الكتابة العربية في السنوات الأخيرة، ورغم كل الرطان النوعي الذي يلهج به الكتاب والنقاد تكاد المكتبة العربية تخلو من دراسة جادة تتابع مظاهر التحولات النوعية التي اعترت مختلف الأنواع التقليدية، وتكشف عن مدى عمقها وزيفها أو تقرأ دلالتها، فالتراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة هو تراث أوروبي لم يعرف النقد العربي الكثير منه، وقد قفزت أحاديث الكتاب والنقاد فجأة إلى النقد ما بعد الحداثي وإلى رفض مقولة النوع ومحاولة تجاوزه، وغالبية هذه الأحاديث لا تستند إلى أرضية اجتماعية وإيديولوجية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي إنما هي الموضات المتوالية التي لا تتيح لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج»[54] تظل إذن المسألة الأجناسية في الأدب العربي القديم والحديث لم تعالج بالشكل الكافي وتحتاج إلى تضافر جهود النقاد، دون التقليل من الجهود الفردية التي تمت في هذا المجال، والاستفادة من الدراسات المقارنة والمباحث الغربية التي بلورت النظرية في إعادة صياغة التاريخ الأدبي، واستنبات قضايا جديدة على صعيد

نظرية التلقي ونظرية التخييل، وتنظيم مقاربات سوسيولوجية للأدب وغير ذلك.

هذا بصفة إجمالية واقع النقد العربي فيما يخص المقاربة الأجناسية للأدب عموماً فما هو النقد الروائي خاصة في تناوله لجنس الرواية العربية م منظور تنميطها فهل يجاري التنميط الغربي من منطلق أن الرواية العربية ما هي إلا صدى لتلك الغربية وبالتالي فالنقد العربي هو الآخر صورة طبق الأصل من النقد الغربي؟ أم أنه يحاول أن يتمايز بالتأكيد على خصوصية الرواية العربية التي تجاهد في أن تخلق أصالتها سواء في علاقتها بالموروث السردي أو في إطار مغامرتها التجريبية؟.

هذا ما سنقف عليه من خلال استعراض بعض تصنيفات الدارسين العرب لأنماط الرواية محاولين تبين معايير ذلك التنميط لمناقشة مشروعيته ومدى استفادة المبدعين الروائيين منه إذا كان النقد يمثل بالفعل بوصفة التوجيه الروائي.

النقد الروائي العربي وتنميط الرواية:

تبدو مسألة تصنيف الإبداعات إلى أنماط مختلفة في النقد العربي وكأنها مسلمة وقضية بديهية لا أحد يناقشها أو يتشكك في مشروعيتها أو يتساءل عن جدواها باعتبار أن «كل رواية بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه يمكن أن تقسم تقسيمات نوعية أو تسمى تسميات وصفية تساعد على التصنيف والتقويم بالنسبة للباحث المتخصص، كما تسهم في تقريب بعض المفاهيم بالنسبة للقارئ العام»(55) ومادام الأمر كذلك فقد درج كثير من النقاد العرب على إيراد أنماط عديدة وتسمية كل نوع بمصطلح خاص قد يختلف باختلاف الباحثين أو باختلاف الإبداعات الروائية نفسها أو باختلاف مواطنها أو باختلاف

المراحل الزمنية. فهي مثلاً عند طه وادي تزيد عن عشرين نمطاً وهي كالآتي:

1 – رواية تاريخية. 2 – رواية اجتماعية. 3 – رواية بوليسية. 4 – رواية الخيال العلمي. 5 – رواية عاطفية. 6 – رواية سياسية. 7 – رواية ملحمية. 8 – رواية درامية. 9 – رواية السيرة الذاتية. 10 – رواية تحليلية نفسية. 11 – رواية تيار الشعور. 12 – رواية الأجيال. 13 – رواية تسجيلية. 14 – رواية أسطورية أو فلكلورية. 15 – رواية الحدث. 16 – رواية الشخصية. 17 – الرواية الفلسفية أو الرمزية. 18 – رواية الأصوات المتعددة. 19 – مسرواية. 20 – الرواية الجديدة. 21 – رواية اللارواية (أو رواية الشكل المفتوح)(*) والملاحظ ان هذه الأنماط هي نفسها الأنماط التي مرت بنا عند النقاد الغربيين في تصنيفاتهم للرواية الغربية ومادامت الرواية العربية تسير على هدي الرواية الغربية فطبيعي أن تنسحب نفس الأنماط عليها، وفي هذا نوع من التجني الناتج عن التعميم الذي لا يستند إلى استقراء فعلي للنتاجات الروائية العربية، وأحكام جاهزة نصدرها دون تدبر أو تحفظ كما أن أغلب هذه الأنماط حسب قول نفس الدارس «قائمة على طبيعة المضمون، وليس على الشكل أو الأدوات الفنية الموصلة إليه، ونحن لا ننكر أهمية المضمون بالنسبة للرواية أو غيرها من الأنواع الأدبية، ولكن يبدو أن غلبة المضمون على الشكل هو التعويض الذي تدفعه الرواية ثمناً لمحاولتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع حيث إن الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع وتصوير حياة الناس»[56] لكن هذا التبرير غير مقنع ومثله كثير عند الدارسين. هذا إذا وجدنا التبرير أصلاً إذ غالباً ما تورد هذه التصنيفات أو غيرها بهذه المصطلحات أو سواها بدون أي تعليل أو توضيح للتصور الذي انبنت عليه، أو المعيار الذي استندت إليه، لذلك يصعب علي المتتبع معرفة الأسس أو الاعتبارات التي قامت عليها. وفي

هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: «لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولامنهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة أمر غير متعذر على أي روائي متمكن... وإذا كان التقسيم ضرورياً حقاً فإنه من الأجدر ألا ينهض على اعتبارات خارجية فجة بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه»[57] لكن حجة المصنفين أن تنميط الرواية ما هو إلا إجراء روتيني، وأمر شكلي قيمته إرشادية بالدرجة الأولى، ويبقى لكل رواية أصيلة طابعها الخاص الذي قد يتحدى كل توقع أو تصنيف، ولها سماتها الفريدة الخلاقة التي قد تنتهك كل تنميط جامد.

ونحن إذا تتبعنا الدراسات ذات المنحى التاريخي والتي رصد الإبداعات الروائية وفق التحقيب الزمني مستنتجة النمط السائد في كل فترة منذ ظهور الإرهاصات الأولى للرواية العربية في أواخر القرن الماضي وإلى حدود الثمانينات من هذا القرن، نجد على رأسها دراسة د. طه عبدالمحسن بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938» تصنيفها إلى:

- الرواية التعليمية - رواية التسلية والترفيه - الرواية الفنية ← الرواية التحليلية / - الرواية التاريخية / رواية الترجمة الذاتية

هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: «لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولامنهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع

وهو على وعي بأن «كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لابد أن يعتمد على السمة الغالبة، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع، وإلا تعذر التصنيف تعذراً كاملاً أو لدخلنا في سلسلة لا نهائية من التصنيفات»[58]. وهو محقق في اعتماد الصفة المهيمنة في كل تصنيف لكن أي صفة غالبة هذه؟ أي مضمونية أم فنية خاصة ونحن إزاء جنس أدبي أخص خصائصه مقوماته الفنية والأدبية بغض النظر عن طيمته المهيمنة؟. وقريب من هذا نجده في دراسة د. إبراهيم السعافين في تتبعه لـ «تطور في بلاد الشام» حيث يصنفها إلى:

الرواية التاريخية

– الرواية الكلاسيكية – الرواية الفنية – الرواية الواقعية: (التسجيلية – النقدية – الاشتراكية))

الرواية الاجتماعية

ونمضي خطوة أخرى مع د. عبدالشفيع السيد الذي يواصل ما بدأه أستاذه عبدالمحسن بدر وينطلق من حيث انتهى هذا الأخير في تصنيف الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية وإلى سنة 1968 إلى اتجاهات ستة هي:

(1) الاتجاه التاريخي خلال الأربعينات.

(2) الرواية الأسطورية ويمثل لها «بأحلام شهرزاد» لطه حسين و«آلام جحا» لحمد فريد أبو حديد.

(3) الرواية الوجدانية التحليلية ويمثل لها بروايات محمد عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس.

(4) الرواية الاجتماعية ويمثل لها «بثلاثية نجيب محفوظ» و«الأرض» للشرقاوي و«الحرام» ليوسف إدريس.

(5) رواية النضال الوطني بعد ثورة يوليو 1952 ويمثل لها بـ «الشوارع

الخلفية» للشرقاوي و«قصة حب» ليوسف إدريس و«في بيتنا رجل» لعبدالقدوس.

(6) الرواية التعبيرية خلال الستينات ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، «السمان والخريف»، «الطريق»، «الشحاذ»، «ثرثرة فوق النيل».

وهو يصرح بخصوص هذا التصنيف أنه انطلق «في تحديد كل منها وتسميته من المضمون العام الذي ساد في عدد من الروايات، وكان قاسماً مشتركاً بينها، ولم يشذ عن هذا المنطلق إلا الاتجاه السادس والأخير وهو الرواية التعبيرية فقد نبتت هذه التسمية كما هو واضح من الشكل دون المضمون»[59] يبدو أن صنيع هذا الدارس لا يختلف عن سابقيه في اعتماد المقياس المضموني أساساً للتنميط ماعدا الصنف الأخير والذي احتار بشأنه فاختار له مصطلحاً كان معروفاً في ألمانيا في الرسم والموسيقى ليسمي به هذا النمط من روايات نجيب محفوظ الستينية الذي عاشت تسميته بين الدارسين بتيار الوعي من باب الاختلاف ليس إلا.

أما د. عبدالبديع عبدالله فيمضي في تصنيفه للرواية العربية عامة - منذ الخمسينات وإلى أواخر الثمانينات - اعتماداً على مفهوم التيارات الأدبية كمصطلح فني مما يوحي باستبعاد المعيار الطيمي وهي كالآتي:

1 - التيار الرومانسي وتندرج ضمنه الرواية التاريخية والعاطفية.

2 - التيار الواقعي ويميز فيه ما بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية.

3 - رواية تيار الوعي ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل» «اللص والكلاب»، «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا.

4 - التيار الوجودي ويقسمه إلى: - تيار الحرية وتمثله ليلى بعلبكي - إيميلي نصر الله - كوليت خوري.

5 - - تيار الالتزام ويمثله عبدالرحمن منيف بـ «شرق المتوسط».

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل تعكس الرواية العربية فعلاً تياراً بعينه يؤهلها لأن تنتسب إليه أو تتسمى به؟ وهل المبدعون يكونون على وعي بذلك أثناء إبداعهم أم هو مجرد توجه عفوي؟ وعلى النقاد أن يؤطروا إبداعهم ضمن تيار من التيارات الأدبية الغربية المعروفة التي يستحضرونها لينظروا من خلالها إلى الإبداعات العربية فيحشرونها طوعاً أو عسفاً في أحدها!! هذا ما نعتقده إلى حد ما خاصة وأن النقد العربي الروائي في هذه المسألة بالذات (التصنيف) يعاني من مجموعة هرطقات بأسلوب خلدون الشمعة هرطقة الاتجاه وهرطقة التاريخ...

أما جورج سالم(**) فيتحدث في محاولة تمييط الرواية العربية عن مرحلة الانتقال من «المقامة إلى الرواية» في النماذج المبكرة، ثم يتبعها بما يسميه «قبل الواقعية» «فالرواية الواقعية»، وأخيراً «دروب جديدة» بصدد روايات السبعينات والتي تجاوزت التقنيات في الكتابة الروائية، وشبيه بهذا - وإن بشكل ضمني - نجده لدى طه وادي وهو يتتبع صورة المرأة في الإبداع الروائي العربي، فهو يتحدث عن التيار الرومانسي، فالرواية التاريخية ثم الرواية الواقعية، وأخيراً النماذج الجديدة(***)، والتي لا يطلق عليها أي اسم محدد.

أما الناقدة اللبنانية خالدة سعيد وهي تتبع خمسين رواية عربية تغطي الفترة ما بين 1920 و1972 فتصنفها على النحو التالي:

1 - الرواية الرومانسية وتمثل لها بـ «الأجنحة المتكسرة» لجبران و«رينب» لهيكل بالرغم من صدوتهما قبل التاريخ المعلن عنه في البحث.

2 - الواقعية التسجيلية أو «المرآة» بأسلوبها حيث الرصد الأمين والدقيق للواقع الاجتماعي لدى كل من أحمد خيري وعيسى عبيد وطاهر لاشين.

3 - «الروائيون المثاليون» طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم.

4 - «جحيم المدينة» ويمثله نجيب محفوظ في مقابل.

5 - «فردوس الحياة الريفية» في «أرض» الشرقاوي و«جبل» فتحي غانم.

6 - «رواية الاحتجاج» التي ظهرت في أواخر الخمسينات وبلغت ذروتها أواخر الستينات وتمثل لها برواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي و«ستة أيام» لحليم بركات و«المهزومون» لهاني الراهب.

7 - «الرواية الفكرية» ويمثلها يوسف حبشي الأشقر بـ «أربعة أفراس حمر» و«لا تنبت جذور في السماء».

8 - «الرواية البحث» في التجارب الجديدة والروايات الطليعية التي توظف تقنيات مستحدثة، ومن نماذجها «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات.

ومادامت الناقدة قد حددت منطلقها في هذه التصنيفات بتتبع وعي الكاتب الروائي بالواقع، وكيفية التعبير عنه ومباشرته له، فقد كان طبيعياً أن تعتمد المقياس المضموني في وضع هذه الصنافة، مما يؤكد تصورها للرواية بأنها مضموناً في المقام الأول، وفي هذا إغفال لجانبها الشكلي الجمالي، وبالتالي إجحاف وتقصير في حق الرواية التي تدين في وجودها إلى فنياتها بالأساس، وأدبيتها التي تراهن عليها في مقابل الخطابات الأخرى، وهذا ما مستغرب من ناقدة تتبنى المنهج البنائي وتعرب عنه في دراسات لها في نفس الكتاب.

هذه إجمالاً بعض الدراسات التي تتبع الفن الروائي عبر التاريخ لوضعه في ترسيمات شبه جاهزة يطغى عليها التعميم وعدم الدقة.

وهناك من الدارسين من لجأ إلى تصنيف الرواية ذات الاتجاه الواحد إلى تقسيمات عدة أو أنماط فرعية صغرى، فهذا د. محمد مصايف يقسم «الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام» إلى خمسة أنماط هي:

1 - الرواية الإيديولوجية ويمثلها الطاهر وطار بـ «اللاز» و«الزلزال».

2 - الرواية الهادفة ويمثلها كل من إسماعيل غموقات «الشمس تشرق على الجميع» و«عبدالملك مرتاض» «نار ونور».

3 - الرواية الواقعية ويمثلها ابن هدوقة «ريح الجنوب» ومرزاق بقطاش «طيور في الظهيرة».

4 - رواية التأملات الفلسفية ويمثلها محمد عرعار العالي بـ «الطموح».

5 - رواية الشخصية ويمثلها نفس الروائي (محمد عرعار العالي) بـ «ما لا تذروه الرياح».

والناقد يبرر تصنيفه ويؤكد على أهميته بقوله «دراساتنا الأدبية في المرحلة الحالية مطالبة بتحديد الاتجاهات والاهتمامات لأدبنا المعاصر أكثر مما هي مطالبة بإلقاء الأحكام جزافاً على هامش الأعمال الأدبية، ولأن المنهج هو وحده الذي يفيد العمل الأدبي وصاحبه والقارئ والنهضة الأدبية»[60] لكن يبدو أن بعض هذه المصطلحات غائمة وغير دقيقة كمصطلح الرواية الهادفة أو الرواية الإيديولوجية، فهل هناك رواية هادفة وأخرى غير هادفة؟ وهل هناك رواية خالية من أية إيديولوجيا؟ وهل كل رواية تلامس الواقع - ولا تخلو أي رواية من ذلك الواقع بمعنى من المعاني - يصح أن تتسمى بالواقعية؟... ألا تكون الرواية الواقعية هي

إيديولوجية وهادفة في نفس الوقت؟ أليست رواية التأملات الفلسفية هي نفسها الرواية الفكرية...؟!

أما سمر روحي الفيصل فيقدم تصنيفاته للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية «بناء على الاتجاه المضموني في القسم الأول والأكبر من دراسته المطولة وفق الخطاطة التالية:

ويضيف إلى ما سبق نمطين يعتبرهما خاصين وهما: الرواية الريفية والرواية المدينية (نسبة إلى المدينة)(*).



فهذه التصنيفات كما يظهر وبشكل جلي لا غبار عليه قائمة على أساس مضموني، وهذا متطابق تماماً مع توجه هذا الدارس الذي ينهج منهج النقد الاجتماعي.

وهناك من النقاد من اختار نمطاً روائياً معيناً وخصه بالدراسة المستفيضة سواء عند العرب أو الغربيين، وهم يبررون اختيارهم على ما تعارف عليه الدارسون من هذه الأنماط وقد يعيدون النظر في تعريفها بعد مناقشة ما هو شائع منها دون أن يجشموا أنفسهم عناء طرح سؤال مشروعية ذلك التمييز من أساسه ويبنوا تصوراً مقنعاً ومنهجياً واضحاً بشأنه.

ومن خلال ما سبق عرضه من تصنيفات النقاد العرب لجنس الرواية يتضح أن هناك منهجان للتصنيف «المنهج الموضوعي» الذي يقسم الرواية إلى تاريخية ووطنية واجتماعية إلخ، وهناك «المنهج الفني» الذي يصنف الرواية إلى تقليدية وورمانسية ورمزية وواقعية إلخ، ومحمد عزام يتبنى المنهج الثاني في دراسته للاتجاهات الفنية في الرواية المغربية حيث يصنفها إلى خمس اتجاهات هي:

1 - الرواية التقليدية أو الكلاسيكية ويميز داخلها الرواية التاريخية والرواية الوطنية.

2 - الرواية الرومانسية ويمثل لها بإنتاج محمد الصباغ وخناثة بنونة.

3 - الرواية الواقعية ويرى أن «الواقعية عدة تيارات: الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية التجريبية والواقعية الرمزية والواقعية الحكائية حتى ليمكن القول، إن الواقعية بلا ضفاف»[61] ويمثلها العديد من الروائيين المغاربة بدءاً بغلاب ومبارك ربيع ومحمد الحسايني وانتهاء بزفزاف والعروي وحتى شغموم.

4 - الرواية الطليعية: ويعرفها بأنها «استخدام تقنيات جديدة تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة» ويمثل لها بروايات محمد عز الدين التازي وسعيد علوش والميلودي شغموم.

5 - الرواية التجريبية ويعرفها قائلاً: «هو اتجاه جديد في التقنية الأدبية اعتمده الأدباء المحدثون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك في كافة ميادين الإبداع، وفي الميدان الروائي قامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللغوية واستغلال تقنيات الإسقاط التاريخي واللاشعوري وانثيال الوعي واللاوعي والأحلام والكوابيس وخلخلة عنصري الزمان والمكان»[62]. ونفس الناقد في دراسة أخرى يتبنى تصنيفات بعضها يستند على المضمون وبعضها على الشكل حيث

يورد نمط رواية الشخصية ورواية السيرة الذاتية، ورواية المكان ورواية الزمان (وهي الرواية التاريخية)[63] وبذلك يظل هو الآخر متأرجحاً بين التصنيفين وإن أجهد نفسه في تبني التنميط الفني، وهذا أيضاً ما يمكن استشفافه في محاولة بشير القمري في تصنيف الرواية المغربية وفق نمذجة شكلية أخذت المنحى التالي:

- شكل السيرة الذاتية - شكل استدعاء المكون الأوتوبيوغرافي وتذويبه في الشكل الروائي - شكل الرواية المجتمعية.

- شكل الرواية السياسية - شكل الرواية التاريخية - شكل الرواية البوليسية - شكل رواية الخيال العلمي[64]... فالدارس هنا قد احتفظ بما شاع من أنماط روائية لكنه يوجه عنايته إلى ضرورة التعامل مع شكل كل نمط من أجل الإفصاح عن شعرية النص الروائي ولأن أية نمذجة تستدعي الوقوف على أهم الأشكال السردية، وهو محق في ذلك.

وعلى العكس من كل من أشرنا إلى تصنيفاتهم للرواية العربية سواء بشكل عام أو في قطر بعينه، يتبنى المنهج المضموني أو الفني فإن هناك من يرى بأن «الرواية العربية ماتزال حديثة النشأة لذا فإن تصنيف الروايات إلى اتجاهات فنية وفكرية يبدو عملاً سابقاً لأوانه في الرواية العربية على الرغم من أن هذه الرواية أو تلك قد تكون أقرب إلى هذا الاتجاه أو ذاك»[65] ومن ثم يضرب صفحاً عن هذه الإشكالية ويحاول إلغاءها من اعتباره وإن كا نعنوان دراسته يقول عكس ذلك بتبنيه للطرح المضموني في تعامله مع روايات المرحلة الحزيرانية إن صح التعبير. والمؤكد أيضاً أن الرواية العربية قد شبت عن الطوق، وقطعت أشواطاً لا أحد ينكرها، وحققت في كثير من نماذجها ومنذ الخمسينات نضجاً لا أحد يشكك فيه، وراكمت من التجارب ما يمكن الدراسات الوصفية والتاريخية والاجتماعية من القيام بعمليات مسح واستقراء شامل

للإبداعات الروائية بهدف تتبع تحولاتها وإضافاتها وتبويبها إلى أنماط واستنتاج خصائصها، ومادام مبدأ التصنيف إجراء نقدي صميم فإن مؤتمر القاهرة الأول للإبداع الروائي، الذي انعقد سنة 1997، قد تبنى مجموعة من التصنيفات في محاور ندواته نورد منها: رواية التحديث والحداثة - الروائية النسائية - رواية الغربة والعلاقة بالآخر - رواية السجن - رواية الصحراء - الرواية العربية المترجمة إلخ وبذلك أضاف أنماطاً جديدة ليبين خصوصياتها بتبنيها للحداثة أو بالرجوع إلى جنس مؤلفها أو في علاقتها بالآخر أو بالنظر إلى طيمتها المهيمنة، أو لنقلها من لغة أخرى.

وبالرغم من أن هناك من يرى «أن الوقع بالتصنيف هو أسوأ طريقة للحكم بالموت على الحيوية، إذ إن التصنيف يضعف إلى الحد الأقصى إمكانية تقديم لوحة شاملة وحية، كما أنه يؤثر سلباً في إبراز غنى الروايات مفردة ومجتمعة»[66].

نخلص إلى أن تنميط الرواية قد شغل عدداً كبيراً من النقاد والمبدعين في الغرب والشرق مما يدل على أهميته وخطره في الكشف والإضاءة وبيان ماهية النوع وتحديد عناصره الجوهرية وتوجيه قراءته، إذ من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني مسألة التجنسي، واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضعات الأدبية والآفاق التأويلية والتناصية، ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض البعض الآخر،... فالمحددات التجنيسية هي التي تساهم في إنتاج العمل وفي تأويله، وتساعد القارئ على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة باعتبار التجنيس أفقاً معرفياً تدور فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان هما عمليتا الإبداع والتلقي معاً..»[67] فالتنميط يمدنا بتوقعات من أجل عمليات التفسير بتحديد تقاليد النمط يقول

ياوس في هذا الصدد: «إن النص الجديد يستدعي لدى القارئ أفق التوقعات و«أصول اللعبة» التي ألفها في نصوص سابقة، وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يتم تصحيحه بل يتم تحويله أيضاً وتهجينه أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه، إن عمليات التعديل والتوسيع والتصحيح تحدد نطاق البنية الخاصة بالنوع والقطيعة مع التقاليد من ناحية...»[68] فتصنيف الرواية يمثل أفق انتظار بالنسبة للقراءة وكأنه نموذج كتابة، والمبدع نفسه يكتب على ضوء هذا التصنيف أو خارجه، وهو يشير إلى ذلك فوق غلاف كتابه، والقارئ أيضاً يقرأ على ضوء النسق النوعي الذي يعرفه فيتبأ ويخطط لنفسه تجربة معينة إزاء ما يقرأ. وحتى في حال إهمال إثبات جنس الكتاب أو نمط الرواية فإن القارئ في نهاية الاطلاع عليها سيقوم بذلك فيصنفها وفق ما ترسب لديه من تجارب سابقة باعتبار أن تحديد الجنس الأدبي أو نمط من أنماطه يؤدي وظائف، أو قل مهمات إجرائية عديدة، وهي لا تكتفي بإماطة اللثام عن حدوده واستراتيجياته، وإنما تتعدى ذلك فتمثل مادة الحجاج العقلي المبرر لوجوده أصلاً، وفي طليعة الوظائف المناطة بالجنس الأدبي (وأنماطه) أنه يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن أن يفهم بها ويؤول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعداً رئيسياً من أبعاد معرفة مضمرة، أو سمطاً ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل، نعتمده أساساً ضابطاً من أسس عملية القراءة النقدية»[69].

إلا أن الملاحظ هو اختلاف النقاد في تصنيف الرواية الواحدة وإدراجها تحت أنماط متعددة إن لم تكن متباينة في بعض الأحيان، ولعل السبب في ذلك قد يرجع إلى اختلاف وجهات نظر الدارسين لها، ومنطلقاتهم المعرفية، والبعد الذي يركز عليه هذا الدارس أو ذاك، وقد يعود السبب إلى غنى الرواية وإمكانية قراءاتها قراءات متعددة متكاملة ومتضافرة، وقد تستعصي الرواية «الفذة» عن كل تصنيف مما يجعل

إمكانية تنميطها تكاد تكون مستحيلة، بسبب انتهاكها لكثير من الأعراف الروائية، في النصوص ما بعد الحداثية التي تجعل الرواية عالماً شديد التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول والروافد منفتحاً على المتغيرات العلمية المعاصرة والمكتشفات العديدة، وكذا على وسائل الاتصال المختلفة وعلى الفنون المتباينة لفظية وبصرية وسمعية، وهذا ما يؤكده محمود أمين العالم بقوله: «إن الطبيعة البنيوية التاريخية العميقة للرواية الحديثة قد أتاحت لها إمكانية أن تحتوي داخل مختلف الأشكال التعبيرية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة، ومنجزات علمية وتكنولوجية، ومكتشفات جغرافية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة، كما استطاعت أن تفيد من العديد من الخبرات والتقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية وفي مجال الفن السينمائي بوجه خاص، بل أمكن لها أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، فإن تمثلها في بنيتها الأدبية والإبداعية الخاصة يجعلها لا تبقى مجرد تاريخ... وبذلك أصبحت الرواية الحديثة تتسم بشكل بنيوي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها ولا نهاية لتنوعها... وبذلك تكاد تصبح الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتها الإنسانية التاريخية المعاصرة في خصوصياتها وعموميتها...»[70] لكن القالب التخييلي الذي ينتظم كل تلك المعطيات وينسجها في كيانه المشوق وبلغة أدبية تتوفر فيها الجدة والجمال، وسعة الخيال ودقة الوصف، وبراعة التصوير تجعل منها هذا الجنس الروائي الآسر الذي طغى على كل الأجناس الأخرى في الزمن العربي الحالي، وأضحت ملحمة العصر الحديث، لقدرتها الفذة على التعبير عن أزمات

الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصة، تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه، والتأثير العميق في النفوس.

وهنا لابد من الإشارة إلى محاولة إدوار الخراط في ابتداع مصطلح جديد في تنميط روايات الحساسية الجديدة والذي يطلق عليه «الكتابة عبر النوعية» بدلاً من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» ويعرفها بقوله: «هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية. تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت قصة.. مسرحاً.. شعراً.. على سبيل المثال مستفيدة أيضاً أو أحياناً من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار..»[71] مؤكداً أن الكتاب عبر النوعية لا تعني إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إثراء وإغناء لخصائصها، بل هي أسمى تسمية لها لأنها تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة «تعتبر من الحدود بين الأجناس المطروقة تتخطاها وتشتمل عليها وتتخذ لنفسها جدة تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي وتتعدى عمقها»[72]. وهذا ما حاوله في منجزه الروائي منذ روايته «رامز والتنين» التي يعتبرها رواية قصيدة.

تركيب:

نصل في نهاية هذا المدخل إلى التأكيد على أن جنس الرواية قد خضع للدراسة والتصنيف منذ فجر التنظير الروائي عند الغربيين الذين ابتدعوا هذا الجنس بمواصفاته الحديثة، أو العرب وغيرهم ممن جروا على منوالهم دون تغييب لتراثهم السردي الخصيب. وأن المعيار المضموني ظل هو الغالب في مختلف التصنيفات، وأن الأنماط التي تم التوصل إليها كانت من الكثرة والتداخل والاختلاف إلى درجة لم تحظ بالإجماع مما حدا بالمحاولات الحداثية الأخيرة إلى التشكيك في مسألة التنميط من أصلها والتساؤل عن مدى مشروعيتها مادامت «الصعوبات التي يمكن أن

تثيرها محاولة التمييز بين مختلف الأنماط الروائية: فالمقاييس غير متجانسة ومتعلقة بذاتية تقويم طيمي أكثر مما هي متعلقة بملاحظة عناصر تكوينية النص»[73] وإذا كان لابد من النمذجة للإبداعات الروائية فلا ينبغي أن تنطلق من الملفوظ الروائي والعلامات اللغوية التي تشكل العالم الروائي وتبنينه. ومن ثم فكل رواية تنبني على أنماط ملفوظية أربعة - ملفوظ سردي - ملفوظ وصفي - ملفوظ خطابي - ملفوظ شفهي»[74]. وهذه هي التي ينبغي أن تكون أساس كل تنميط يسعى إلى الحفاظ على شعرية النصوص الروائية بدل هدرها لفائدة المقاربة المضمونية.

وهذا بالذات ما حصل للنصوص الروائية التي توسم «بالسياسة» فقد تم الاحتفاء بمضامينها على حساب فنياتها في حين أن «روائيتها» في نماذجها الناضجة - «أي أدبيتها»، ثم التغاضي عنها - إلا نادراً - وكأنها منشورات سياسية في الوقت الذي يؤكد أصحابها على تسميتها برواية تراهن كينونتها على مكوناتها الفنية وشكلياتها الجمالية التي تجعل منها نصوصاً أدبية ممتعة في المقام الأول.

الهوامش

1) سعيد علوش «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» مطبوعات المكتبة الجامعية ط 1/ 1985 ص 78.

2) فريال جبوري غزول «إيديولوجية بنية النص» مقال بمجلة فصول مجلد عدد 1993/1 ص 109.

3) خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 7.

4) رشيد بنحدو «النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي» مقاربة مصطلحية رسالة مرقونة بكلية فاس ص 383.

◆) نقلاً عن رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 61.

◆◆) ويلك - وارين «نظرية الأدب» ترجمة محيي الدين صبحي ص 297.

5) Gerard Denis Farcy "Génologie, lexique de la critique Ed P.U.F 1991 p. 50.

◆) فقد أحصى تسعة أشكال هي: 1- السيرة البطولية Légende . 2- الساج Sage. 3- الأسطورة Mythe ينظر André Jolles Formes simples . 4- الأحجية Devinette. 5- القول المأثور Locution . 6- الحالة Cas . 7- الميمورابل Mémorable . 8- الحكاية Conte . 9- الطرافة Trait d'esprit . ينظر: Formes Simples, André Jolles.

◆◆) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م من ص 67 إلى ص 80 بتصرف.

6) رالف كوهن «هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟» في «القصة - الرواية المؤلف» م.م ص 219.

7) توماشفسكي «نظرية الأغراض» ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي» ترجمة إبراهيم الخطيب 217-218.

8) رشيد يحياوي مرجع مذكور ص 13 و14.

9) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 عدد 32 مارس 1997 ص 135.

10) صبري حافظ «الروايات وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول المصرية ج 2 ربيع 1993 ص 41.

11) برنار فاليط:؟ «النص الروائي: مناهج وتقنيات» ترجمة د. رشيد بنحدو ط 1/ 1999 ص 29.

12) صبري حافظ «الرواية وإشكالية التجنيس» م.م. ص 41.

13) د. خيري دومة: «القصة الرواية المؤلف» دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 12 و13.

14) لابي سي فانست «نظرية الأنواع الأدبية» ترجمة د. حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية 26/ 1978 ص 430.

15) المرجع السابق ص 436.

16) المرجع السابق ص 52.

17) المرجع السابق ص 436.

◆) نقلاً عن لحمداني سبنية ا لنص السردي، المركز الثقافي العربي ط 1 - 1991 ص 17 و18.

18) د. محمد برادة «الخطاب الروائي» لميخائيل باختين دار الأمان الرباط ط 2/ 1987 ص 6-7 (المقدمة).

19) المرجع السابق ص 8.

20) المرجع السابق ص 15.

21) صبري حافظ «الرواية وإشكالية التجنيس» مجلة فصول ج 2 ربيع 1993 ص 41.

22) نقلاً عن بشير القمري «نمذجة الرواية المغربية» مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب عدد 2/ 1989 ص 76.

◆) مقال «الأنواع الأدبية» 1970 ومقال «أنواع أدبية» 1972 ومقال «أصل الأنواع الأدبية» 1978.

23) جان لويس كاباناس «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» ترجمة د. فهد عكام دار الفكر دمشق ط 1/ 1982 ص 121.

24) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م ص 6.

25) رشيد يحياوي نفس المرجع «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» ص 76.

26) تودوروف «الأنواع الأدبية» ترجمة د. دومة ضمن كتاب «القصة، الرواية، المؤلف» م.م ص 44.

27) محمد برادة مقدمة ترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية عدد 1982/1 ص 47.

28) تودوروف «الأنواع الأدبية» ترجمة د. خيري دومة م.م ص 51.

29) تودوروف نفس المرجع ص 60.

30) نورثروب فراي «تشريح النقد» ترجمة محيي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب ط 1/ 1991 ص 433.

31) تودوروف «الأنواع الأدبية» بتصرف ص 46 و47.

◆) توماس كانت «تصنيف الأنواع» نفس المرجع السابق ترجمة خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» ص 60.

31) مقدمة محمد برادة لترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية م.م ص 44.

32) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م ص 79.

33) جيرار جينيت «مدخل لجامع النص» ترجمة عبدالرحمن أيوب دار توبقال البيضاء ط 2/ 1986 ص 92.

34) محمد خفيفي «مدخل إلى محدد النص جينيت» مجلة بصمات عدد 1990/4 كلية الآداب بمنسيك البيضاء ص 223-224.

35) عبدالفتاح الحجمري «الجنس الأدبي: المنطلقات والتشكلات» مجلة بصمات نفس العدد ص 152-153.

•) Logique des geners litteraires "Kate hamburger tr. p. Cadiot seuil 1986.

36) مصطفى النحال حول كتاب «منطق الأجناس الأدبية» مجلة بصمات نفس العدد ص 207.

37) كروتشه «المجمل في فلسفة الفن» ترجمة سامي الدروبي دار الفكر العربي القاهرة ط 1/ 1947 ص 47-48.

38) يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 27.

39) كروتشه «في فلسفة الفن» م.م ص: 96.

40) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 243.

41) يحياوي: نفس المرجع السابق ص 30 و31.

42) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 132.

43) رولان بارت.

44) رولان بارت درس السيميولوجيا ترجمة بنعبدالعالي توبقال 1989 ص 48.

45) يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 ص 35.

46) يحياوي نفس المرجع ص 36.

47) د. خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» في مقال جوناثان كلنر نحو نظرية الأدب اللانوع ص 194.

48) د. خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» ترجمة وتقديم م.م ص 16.

49) أحمد الشايب «الأسلوب» نقلاً عن رشيد يحياوي «النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين» مجلة الوحدة عدد 49 ص 25.

50) محمد مندور «الأدب وفنونه» دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة 1980.

51) عز الدين إسماعيل «الأدب وفنونه» دار الفكر العربي القاهرة د ت.

52) يحياوي مقال «النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين» مجلة الوحدة «المجلس القومي للثقافة العربية» الرباط عدد 49 أكتوبر 1998 ص 26.

53) د. تامر فاضل «الأدب العربي وإشكالية الأجناس الأدبية» مجلة وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا بمكناس ص 61 و62.

54) خيري دومة «القصة، الرواية، المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، م.م ص 17.

55) طه وادي «الرواية السياسية» دار النشر للجامعات المصرية ط 1/ 1996 ص 56.

◆) نفس المرجع ص 57.

56) نفس المرجع ص 57.

57) د. عبدالملك مرتاض «نظرية الرواية» سلسلة عالم المعرفة عدد 240 الكويت ص 1998 ص 14.

58) عبدالمحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» دار المعارف ط 1/ 1963 ص 15.

59) د. عبدالفيع السيد» اتجاهات الرواية المصرية» كلية دار العلوم مكتبة دار الشباب القاهرة ط 1/ 1988 ص 5.

◆) د. عبدالبديع عبدالله «الرواية الآن» دار الآداب القاهرة ط 1/ 1990.

◆◆) جورج سالم «المغامرة الروائية» منشورات اتحاد كتاب العرب ط 1/ 1973.

◆◆◆) طه وادي «صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة» مركز كتب الشرق الأوسط ط 1/ 1973.

60) د. محمد مصايف «الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» الدار العربية للكتاب ط 1/ 1983 ص 6.

◆) سمر روحي الفيصل «الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية» منشورات اتحاد الكتاب العرب ط 1/ 1987.

◆◆) انظر مثلاً «الرواية الطليعية» عصام محفوظ - «الرواية السياسية» - أحمد محمد عطية/ طه وادي - «الرواية السيكولوجية» ليون إيدل/ «رواية الأطروحة» سوزان سليمان/ «الرواية التاريخية» جورج لوكاش.

61) محمد عزام «وعي العالم الروائي» اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1/ 1990 ص 229.

62) نفس المرجع ص 240.

63) محمد عزام «الفضاء النصي الروائي: مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان» دار الحوار اللاذقية سوريا ط 1/ 1996 ص 176.

64) بشير القمري «نمذجة الرواية المغربية» مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب الرباط عدد 2 سنة 1989 ص 83.

65) د. شكري عزيز ماضي «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» المؤسسة العربية بيروت ط 1/ 1978 ص 23.

◆) للإشارة فقد صدرت بيبلوغرافيا للرواية العربية من 1965 إلى 1995 في خمس مجلدات تضم 4600 رواية مصنفة أبجدياً د. حمدي السكوت وآخرون.

66) موسى السيد: «مرجعية الرواية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة» مجلة الوحدة ع 49 أكتوبر 1988 ص 70.

67) صبري حافظ «الرواية وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 ص 70 ربيع 1993 ج 2 ص 40.

68) Hans- Robert Jauss, "Litterature médiévale et théorie des genres" Poetique n° 1 seuil 1970 p 79.

69) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 العدد 32 مارس 1997 ص 143.

70) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيتها وزمنها» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 nfdu 1993 ص 16.

71) إدوار الخراط «الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1/ 1991 ص 13.

72) إدوار الخراط «الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1/ 1991 ص 28.

مراجع الدراسة

الكتب المترجمة:

1) بناء الرواية. إدوين موير إبراهيم الصيرفي. الدار المصرية للتأليف ط 1/ 1965.

2) تاريخ الرواية الحديثة، ر.م ألبيرس. ترجمة جورج سالم منشورات عويدات بيروت ط 1/ 1967.

3) تشريح النقد. نورثروب فراي. ترجمة محيي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب ط 1/ 1991.

4) الخطاب الروائي. ميخائيل باختين. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. ط 2/ 1987.

5) القصة – الرواية – المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة خيري دومة. دار شرقيات ط 1/ 1997.

6) نظرية الأنواع الأدبية. لابي سي. فانست. ترجمة حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية ط 2/ 1982.

7) نظرية الرواية. جورج لوكاش. ترجمة عبدالحميد سحبان. منشورات التل. الرباط ط 1/ 1988.

8) النص الروائي. مناهج وتقنيات. برنار فاليط. ترجمة رشيد بنحدو. الناشر سليكي إخوان ط 1/ 1999.

9) مدخل لجامع النص. جيرار جينيت. ترجمة عبدالرحمن أيوب. دار توبقال. البيضاء ط 2/ 1986.

الكتب العربية:

1) اتجاهات الرواية المصرية. د. شفيع السيد مكتبة الشباب. القاهرة ط 1/ 1988.

2) الاتجاه القومي في الرواية العربية. د. مصطفى عبدالغني. عالم المعرفة عدد 188/ 1994.

3) الاتجاه الواقعي في الرواية السورية. سمر روحي الفيصل. اتحاد الكتاب العرب ط 1/ 1986.

4) الأدب وفنونه. محمد مندور. دار النهضة. مصر الفجالة القاهرة 1980.

5) الأدب وفنونه. عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي د.ت.

6) بنية العالم الروائي. محمد عزام. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1980.

7) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. محسن طه بدر. دار المعارف القاهرة 1963.

8) حركية الإبداع. خالدة سعيد. دار العودة. بيروت ط 1/ 1979.

9) الرواية، عبدالبديع عبدالله. مكتبة الآداب. القاهرة ط 1/ 1991.

10) الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام. د. محمد مصايف. الدار العربية للكتاب ط 1/ 1983.

11) الرواية السياسية. طه وادي. دار النشر للجامعات المصرية ط 1/ 1996.

12) الكتابة عبر النوعية. إدوار الخراط. دار شرقيات ط 1/ 1994.

13) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. رشيد يحياوي. إفريقيا الشرق. البيضاء ط 1/ 1991.

14) نظرية الرواية. عبدالملك مرتاض. عالم المعرفة. عدد 240 دجنبر 1998.

15) وعي العالم الروائي. محمد عزام. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1990.

المجلات:

1) الآداب البيروتية عدد 1997/7/6.

2) آفاق المغربية عدد 1989/2.

3) بصمات. كلية آداب بنمسيك الدار البيضاء عدد 1990/4.

4) الثقافة الأجنبية. بغداد عدد 1982/1.

5) فصول. القاهرة. مجلد 12 عدد 1982/1.

6) الوحدة عدد 49 شتنبر 1986.

7) المجلة العربية للثقافة عدد 32 مارس 1997.

8) وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.

الخطاب الواصف، النقد والقراءة

عبدالكريم جمعاوي

تعددت، في الأونة الأخيرة، سبل مقاربة النص الأدبي. ولعل المسألة تتجاوز مشكلة المصطلحات لتصل إلى المفردات العادية والألفاظ. وثمة مصطلحات تزخر بها هذه «المقاربات» غنية ومتعددة، أثرت فيها الترجمة أو ثقافة الباحث. وهكذا أصبحنا نقرأ في مطلع بعض المقاربات مصطلحات من قبيل: مقاربة (مقاربات)، تحليل، دراسة، بحث، قراءة... فهل في ذلك نوع من التسيب وعدم الالتزام بضابط محدد؟ وما تأثير ذلك على القارئ وهو يواجه كل مرة مصطلحاً جديداً؟

ومساهمة منا، نحاول أن نضع اليد على مميزات ثلاثة مصطلحات تبدت لنا مهمة: الخطاب الواصف والنقد والقراءة. نقف، أولاً، على مميزات كل واحد منها، ونلامس، ثانياً، نقاط الالتقاء والاختلاف بينها.

1 - الخطاب الواصف:

إن مصطلح الخطاب الواصف وما يدور في فلكه من اصطلاحات، إنما هي انعطافات تأملية يتضمنها النص الأدبي في ثناياه مخلخلاً بها بنيته الحدثية. أي تلك المحاذاة بين «خطاب مغامرة» و«خطاب واصف» يعمل هذا الأخير على كشف أسس تشكل الأول، قد يداخله فيلتبس به حتى قد يصعب رسم الحدود الفاصلة بين الخطابين، إنها «التعبير الأقرب إلى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيتها في سياق هدم مقصود للاحتمال والإيهام في العلاقة مع القارئ»[1].

وإنها كتابة تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع، معتبرة نفسها صنعة تثير التساؤل حول قضايا الكتابة الروائية وما يحيط بها. إنه ذلك

الوعي «الذي ينطلق الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه»[2] أي أنه ذلك الضرب من الكتابة الذي يتضمن أثناء مساره آلية إنتاجه، حيث في الوقت الذي يساهم في ميلاد كتابته يقترح تخييل ميلاده الخاص. يظهر ذلك جلياً لما تتخلل النص من حين لآخر تدخلات المؤلف، يبرز من خلالها عن أفكار نقديه تلامس جوانب الكتابة التي هي «ومضات لا تندرج فحسب ضمن اقتصاد المحكي، بما هي جزء منه، بل تشكل أيضاً محطات استراتيجية يستريح فيها السرد من اشتغاله ليمارس نوعاً من التنظير والتفكير النقديين حول نفسه»[3]. إنها إشكالية الاستقلال والتقمص التي يكشف عنها النص الأدبي في إطار حالة ضمنية أو صريحة لنصوص أخرى قد تكون للمؤلف نفسه، وقد تكون لأعمال غيره من المؤلفين، أو إحالة على جوانبه الشكلية لتحقيق ما يسميه *J. Ricardou* بـ «هذه النزعة التي عبرها يزداد نشاط المبادئ الشكلية ويتحول إلى موضوع لتفاخر يقيني»[4]. وكل هذا يتم أثناء فعل الإنتاج لا قبله ولا بعده، وإنما لأخصب لحظة يمارس فيها على النص[5].

2 – النقد:

جاء في «لسان العرب» أن النقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها[6]. إن هذا الجدر اللغوي (نقد) في كل المعاجم العربية تقريباً هو تمييز الجيد من الرديء والحكم عليه.

ويعمد النقد إلى فهم وتفسير ونقد النص المدروس رغبة في تقريبه إلى القراء، وتسهيل تناوله وتداوله، وكذا رغبة في طرح ومناقشة ما يثيره من صعوبات وتقويم ما يحتويه من عيوب وتوضيح غموضه، متوسلاً في ذلك بأدوات مختلفة، منها اللغة النقدية التي تستعمل

مصطلحات علمية أو قريبة منها، ومنهج معين إن لم يستعمل أكثر من واحد مرة واحدة.

إن شغل العملية النقدية هو إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه مع إظهار جمالية وفرادة هذه الشعرية، وكذا الفاعلية المتميزة التي يؤديها حيث إن النقد في مفهومه الحديث ينصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النصوص المدروسة[7]. بتعبير آخر أهم سمات العملية النقدية هي تفسير الأدب وإيضاحه ودراسته. إنه عمل تعليمي أو وصفي على العمل الإنشائي تفسيراً وتحليلاً وشرحاً.

ويذهب *R. Barthes* في كتابه «النقد والحقيقة» (*Verité et methode*) إلى التفريق بين النقد وبين العلم مؤكداً أن النقد إنما يعالج المعاني والعلم ينتجها. والنقد يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة «إنه يعطي لغة للكلام الخالص الذي يقرأ، كما يعطي كلاماً للغة الأسطورة التي صيغ منها الأثر الأدبي، والتي يتناولها العلم»[8]. إلا أن غراهام هو (*G. how*) يذهب إلى التأكيد على أن نقد المتون إنما هو عمل تمهيدي مثلما هو عمل إضافي و«الغاية القصوى التي خلق لها النقد هي أنه يمكننا من أن نفهم كل شيء فهماً صحيحاً في محله، ونميز الجيد عن الرديء»[9].

ثم إن موضوع النقد يختلف عن موضوع العمل الأدبي الذي هو «العالم»، والنقد هو خطاب فوق خطاب، هو لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول المناطقة) تعمل على لغة أولى (أو لغة موضوع)، يؤكد ذلك *R. Barthes* حين يخلص إلى أن الحركة النقدية «يجب أن تحتسب مع نوعين من العلاقات: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف وعلاقة اللغة = الموضوع بالعالم. إن «احتكاك» هاتين اللغتين هو الذي يحدد النقد وقد يعطيه تشابهاً اكبر مع حركات عقلية أخرى. المنطق المؤسس كلياً على تهديم اللغة – الموضوع واللغة الواصفة»[10]. إن الناقد عند *R. Barthes*

يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، وهو بذلك (الناقد) يحدث تماسكاً بين العلامات[11]. وبذلك يجد النقد منطلقاته من قضايا وإشكالات اللغة الأولى، أي من ذات النص، حتى يتسنى له قيام عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي.

وليس ثمة نقد نهائي كما يقول *G. how* فالنقد من الأمور التي لا يمكن إنجازها مرة وإلى الأبد «إنه يقف دائماً على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي»[12] فشرح الأدب القديم يتطلب مراعاة تحولات كل مرحلة على حدة، إضافة إلى الأسئلة المستمرة للنقد على قواعد الأدب، ولذلك نلاحظ إضافات مستمرة للعملية الأدبية مع تأثير تفسير الجديد على تفسير القديم[13].

ورغم تميز النقد الأدبي عن حقول المعرفة الأخرى، باعتباره بنية من الإشارات اللفظية تقوم بعملية التعليق على العمل الأدبي، فإننا ما أن نبدأ ببحث المواد التي تمثلها الإشارات «حتى ندخل التخوم التي يشترك بها اللاهوت والفلسفة والأخلاق وعلم الاجتماع... ومع ذلك فمن المستحيل على النقد أن يبقى خارج هذه المناطق المتنازع عليها»[14].

يرفع *R. Barthes* من قيمة النقد فيضعه في مستوى الإبداع، حيث يرى أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وغدا من الضروري أن يقرأ ككتابة[15]، كما يوضح في موضع آخر أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر أي انه يفتح تلاحمات للعلامات[16] وبذلك يكون حديث *R. Barthes* هذا منصباً في إطار التصور السيميولوجي لخطاب النقد[17].

وللنقد طموح آخر يتمثل في التنظير، فالنص المطلق يظل هدف المنظر، والنص المحدد هدف الناقد، فالنظرية «تروم وضع تصور لنص مثالي، فيما يتأمل الناقد، بعملية التحليل، نصا محدداً ويحاول أن يبرز أدبيته ونظمه. لكن هذه المهمة لا تنجز بالتعليق على النصوص»[18].

فهناك تحليلات تندرج ضمن تصور النقد تعمل على تطبيق القواعد والافتراضات المنهجية والدراسية على اعتبار أن النقد له بعد تعليمي في الغالب.

3 - القراءة:

لقد أعلت الاتجاهات البنيوية المعاصرة من سلطة النص (*Texte*)، ناقصة في ذلك من حدة الاهتمام بما هو خارج النص (المؤلف، القارئ، الواقع الخارجي والتاريخي). لكن في المقابل نجد اتجاهات ما بعد البنيوية (*Poste structuralisme*) ومنها بالخصوص ذلك الاتجاه المعروف بالتفكيك أو التشريح (*Déconstruction*) قد رفعت من قيمة سلطة القراءة والقارئ بل وصل الأمر إلى أن «النقد الأدبي نفسه يعد ضرباً من القراءة»[19]. ووصل الأمر ببعض النقاد الألمانيين المعاصرين إلى الإعلان عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي أو التقبل. بصفة عامة نقل الاهتمام من النص إلى القارئ.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس الجمال تهتم بدراسة النص الأدبي وعلاقته بالمبدع، وتعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي ينتج فيها النص، دون الاهتمام بالمستويات الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية والطيمية التي يكشف عنها النص. كما أنها كانت تقوم بدراسة تأثيرات هذا النص على القارئ.

لكن مع مطلع هذا القرن تخلخلت مقاربة النص الأدبي في شموليته، وتم اعتماد التركيز على مقاربة هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية[20]، لنلاحظ أنه خلال هذه المرحلة تراجع مفهوم (النقد) ومصطلحه فاسحاً المجال لمصطلح (القراءة)، حيث إن ما شاع في التحليلات النقدية المعاصرة من وصف وتتبع للعمل التحليلي إنما هو (قراءة).

وعموما يمكن إجمال التصورات النظرية في المخطط الذي استوحيناه من حاتم الصكر وهو كالتالي[21]:

المناهج	وصف النشاط النقدي	الوظيفة والهدف	الوسيلة	المؤثر المعرفي
التقليدية (لانسون..)	← نقد ←	شرح ← وتفسير/ المؤلف	الأعمال الأدبية ← والسيرة	← النقد التاريخي
النصية (النقد الجديد..)	← تحليل ← نصي/ تطبيق	تحليل/ كلية النص	← النصوص ←	← الوضعية والتحليلية
البنيوية (اللسانية..)	← مقاربة نسقية ←	كشف البنى/ تحليل وتركيب ←	التحليل ← اللساني	← الألسنية
ما بعد البنيوية (التقبلية)	← قراءة ←	إنجاز فعل القراءة/ القارئ والنص ←	القراءة والتقبل ←	← الظاهراتية

يظهر لنا المخطط أعلاه كيفية تعاقب النظر المنهجي وتدرجه من المؤلف فالنص والنسق ثم القراءة.

ويمكن أن نجد لهذه المناهج أصداء في النقد العربي المعاصر، بالتمثيل أو المحاكاة. فقد راحت كلمة «قراءات» «تتوج الكثير من الدراسات والكتابات النقدية الحديثة وخاصة تلك التي تتصدى لتحليل نص مفرد وتسلك منحى نصياً أو أسلوبياً في النقد والتفسير والتحليل»[22]. فهناك الكثير من الدراسات النقدية ذات البعد التطبيقي مورست على نصوص إبداعية معاصرة متخذة منحى أسلوبياً أو بنيوياً أو تفكيكياً إلى جوانب أخرى لها منحى سوسيولوجي أو تاريخي أو انطباعي أو سيكولوجي.

لقد وسعت التفكيكية مجال البحث واهبة السلطة للقارئ «بوصفه خالقاً للنص ومانحاً إياه دلالته ووجوده. فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ»[23]، فهذا الأخير لم يعد خاضعاً لسلطة النص بل مبدعاً له.

ثمة تعدد في المناهج الخاصة بالقراءة[24]. وعليه، فالدعوة الآن موجهة إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، قادرة على استيعاب الجوانب الشاملة للإبداع، لأن هذا الأخير ذو أبعاد اجتماعية وسيكولوجية.

4 - استنتاج

نذهب إلى القول مع *R. Barthes* بأن «القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»[25]. فالنقد قراءة عميقة تكشف في النص عن مدرك محدد، أما القراءة فتعمل على فك الرموز وتساهم في التأويل.

ويجرؤ سعيد يقطين على جعل العملية النقدية، كمقابل للقراءة، ممارسة. وعليه، فبمجرد حصول التفاعل بين القراءة (الخطاب النقدي) والمعطى/ التجربة (الخطاب الأدبي) تكون عملية الممارسة، أي باعتبار القراءة قراءة للتجربة وإنتاجاً لها. فالتجربة لا يمكنها أن تتحول إلى تجربة قابلة للقراءة بدون قراءتها.. كما أن القراءة النقدية لا تصبح كذلك بدون انبنائها على التجربة التي يعيشها الناقد في علاقته بالتجربة الإبداعية حيث يحولها إلى القراءة (الإنتاج) من خلال الكتابة التي يقوم بها[26].

ويزيد *R. Barthes* في توضيح الفرق بين القارئ والناقد، إذ حين لا ندري الكيفية التي يتحدث بها القارئ، نجد الناقد يعتمد «نبرة» خاصة وتوكيدية، قوامها الكتابة الجازمة. والقراءة عنده (*R. Barthes*) عاشقة للأثر لها معه علاقة شهوة، أما النقد فلا يعشق سوى اللغة. «القراءة،

الكتابة - من شهوة إلى أخرى يذهب كل أدب. كم كاتب لم يكتب إلا لأنه قرأ؟ وكم ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟»[27]. وهناك من يجعل الفروق واضحة بين النقد والقراءة. فهذا مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية، فيرى أن هذه الأخيرة تختلف عن الأولى (القراءة) في ثلاث نقاط هامة:

أ - *المنهج المحدد*: هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

ب - *الموقف الإيديولوجي*: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندنا. على الخصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

ج - *الدراسة الخارجية للنص*: وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد النثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومتجزئة لصوره أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي[28].

لكن عندما يأتي من يؤكد بأن النقد هو قراءة النصوص، وأن القراءة إنما نشاط ذهني يمارسة القارئ[29]. إذاً، يلاحظ أن القراءة إنما هي صفة للنقد فقط، حيث لا نقد بدون نصوص مقروءة، حتى وإن كان النقد لا ينهض إلا بقراءة النص الأدبي، وأن تعمل القراءة على نفس الشيء، أو أن تبق بمثابة تلق ساكن فقط.

ويندرج كل من النقد والقراءة والخطاب الواصف ضمن «الأدب الوصفي»، وهذا ما يسمح بتصنيف الشعر والنثر ضمن «الأدب الإنشائي». ومن هذه الزاوية تجد هذه المفاهيم الثلاثة مجال نشاطها في «الأدب الوصفي» جامعها النقد. وقد تجمع ضمن تسميات أخرى كـالدراسة الأدبية» أو «نظرية الأدب». ونؤكد على هذا لعلمنا نقاط الالتقاء في اشتغال الخطاب الواصف والنشاطات الأخرى على آليات الخطاب الأدبي الذي هو أحد علوم الخطاب الأدبي والتي هي بدورها أحد العلوم النقدية

أو القرائية، كما أن القضايا التي تثير اهتمام الناقد والقارئ تثير المبدع أيضاً، إن لم نقل إن هذا الأخير، حسب انشغاله ومشاريه، أقرب إلى الواقع الإبداعي الأدبي وأبعد عن التجريد. وثمة فرق يفرض نفسه لا محالة، ذاك الذي يؤكد تميز الخطاب الواصف زمانياً ومكانياً، وأيضاً طبيعة الشخص المزاول له، بمعنى أنه يزاول ضمن العمل الأدبي وقت انكتابه من لدن مبدعه/ ناقده، وهو ما يمحي المسافة بين الإبداعي والنقدي.

نجمل القول فنؤكد أن الخطاب الواصف والنقد والقراءة خطابات تحمل في طياتها نوعاً من التنظير والحوار ووجهات نظر، وربما رأياً له مكانته في النقاش الثقافي. إنها ضروب من المعرفة، أداتها السؤال الموجه إلى النص، ليتم في الأخير عقد نوع من الحوار بين قول وآخر. وإن كان ثمة حيف يلف هذه المفاهيم النقدية (الأدب الوصفي)، فهو يتمثل في افتقارها لتاريخ خاص. فالنظرة التاريخية تبين أن تاريخ الأدب الوصفي كان ممزوجاً بتاريخ الأدب الإنشائي، وكان الأصح أن نؤرخ «للأدب الوصفي» مثلما نؤرخ لنظيره الإبداعي/ الأدبي.

الهوامش

1) محسن جاسم الموسوي: الإبداع الروائي اليوم، مجموعة من الأساتذة، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992، ص: 241.

2) سعيد يقطين، (الميتاروائي في الخطاب الجديد في المغرب) مجلة مواقف العدد 71-72، 1993، ص: 191.

3) رشيد بنحدو (شكلنة المحكي في «رحيل البحر»)، مجلة الوحدة، عدد 60، 1989، ص: 185.

3) *J. Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Op. cit, p: 252.*

4) رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي الفكر العربي المعاصر عدد 66-67، 1989. ص: 31. وبالمقابل هناك من النقاد من يحصر لحظة النقد. إما قبل أو بعد فعل الإنتاج فقط. انظر على سبيل المثال رأي *N. Cormeau, in Physiologie du roman, p: 164.*

5) ابن منظور: لسان العرب. ص: 426.

6) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986. ص: 13.

7) رولان بارط: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1. 1985. ص: 69.

8) غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحين (د.ت.ط) ص: 7.

9) *Rolnd Barthes: Essais critiques, Seuil, Paris, 1964, p: 255.*

10) رولان بارط: النقد والحقيقة. م.م. ص: 69.

11) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 10.

12) يقول عبدالفتاح كليطو بأن النقد (بمعنى الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الغث من السمين وإثارة آفاق الكتابة) لا يمكن أن ينصب إلا على الأعمال المعاصرة للناقد، عند صدورها أو بعد صدورها بقليل، أي الأعمال التي لم تفرض نفسها بعد، أما الأعمال التي تدرس في المدارس والجامعات، فإنها تعتبر مسبقاً جيدة وعظيمة، فهي لا تنتقد عادة إنما تحلل بالطرق المعهودة في التحليل المدرسي والجامعي. من يعن له أن ينتقد المتنبي أو المعري؟ أقصى ما يستطيعه الباحث هو أن يذكر الانتقادات التي وجهها القدماء للشاعرين وأن يضع هذه الانتقادات في سياقها الثقافي والتاريخي.

13) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 9.

14) رولان بارط: النقد والحقيقة م.م. ص: 7.

15) رولان بارط: النقد والحقيقة م.م. ص: 69.

16) انظر *R. Barthes: Essais critiques*, op. Cit, p: 257.

17) حاتم الصكر: (التطور النظري للتحليل النصي)، المجلة العربية للثقافة، س. 16. عدد: 32. 1997. ص: 208.

18) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثاني العربي ط 1، 1994، ص: 41.

19) فقد تم التركيز على النص كبنية لغوية مع الشكلانيين الروس.

20) السلطة المطلقة للنص مع تطبيقات ممثلي النقد الجديد. والاتجاهات اللسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة.

21) حاتم الصكر، المجلة العربية للثقافة. م.م. ص: 207.

22) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 42.

23) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 44.

24) على سبيل المثال نجد عند اعتدال عثمان القراءة الاستنطاقية، وعند محمد عابد الجابري مفهوم القراءة التشخيصية، وعند سعيد علوش ثلاثة مستويات في الخطاب الروائي هي: القراءة الأفقية، العمودية والهيرمنوطيقية.

25) رولان بارط: النقد والحقيقة. م.م. ص: 60.

26) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط 1. 1985. ص: 14-22. وانظر أيضاً:

F. V. Roussum-Guyon, (le nouveau roman coome critique du roman) in Nouveau roman; hier aujour d'hui, T. I, coll 10/18, U.G.E, 1972, p: 216.

27) رولان بارط: النقد والحقيقة: م.م. ص: 85-86-87.

28) نقلاً عن فاضل ثامر، اللغة الثانية، م.م. ص: 56.

وفي مجال تحليل الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز محمد عابد الجابري بين ثلاثة ضروب من القراءة.

29) انظر في هذا الرأي كتاب: يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ط 1. 1986. حيث تقول في ص: 13: «إن مفهوم القراءة بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنص. وأن النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع».

الحداثة السياسية ومسألة القيم في الثقافة العربية

إدريس جابري

تقديم عام:

يدور موضوع هذه الدراسة حول منظومة القيم في الثقافة العربية، ودور بعض الأجناس المحسوبة على الأدب «القديم» في الترويج لنوع معين من القيم حول الشأن الاجتماعي والتدبير السياسي التي تعرقل تحقيق مطلب الحداثة السياسية في الأوطان العربية الحديثة والمعاصرة. وهذا لا يعني بحال البحث في مجال القيم Axiologie كمبحث فلسفي، هكذا بشكل تجريدي وتأملي أي كقيم كونية غير متحققة في أي سياق ما، بمقدار ما يعني التركيز على نماذج من الأجناس الأدبية العربية، التي كانت تسخرها جهات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها، لتسوق لها قيماً بعينها، وفي سياق حضاري محدد، وفي وضعيات عينية، على حساب أخرى، ولأهداف معلنة أحياناً، ومضمرة في أغلب الأحيان.

والحق، أن البحث في مجال القيم الأخلاقية والثقافية مسألة حيوية، وفي الوقت نفسه، مسألة «مثيرة للعجب»، خاصة إذا كان مجال البحث يجري على أرضية أدبية بالذات، وبأدوات أدبية على العموم، وفي غير مجال القيم الجمالية والفنية والأدبية التي «أشبعها» النقاد الأدبيون درساً، و«قتلوها» رصداً، إلى درجة «الإشباع». أي إلى درجة لم تعد تسمح لهم برؤية الجوانب الأخرى المكونة للظاهرة الأدبية، والتي لا تقل أهمية في فهم الظاهرة، وإدراك خطورة ما يمكن أن تلعبه من أدوار «حاسمة»، عادة ما تغيب عن اهتمام النقاد الأدبيين، ولا تقع نصب الرؤية التي يصدرون عنها، لاعتبارات ستتضح أهم معالمها على امتداد هذه الدراسة.

فالأدب، بكل مكوناته، ومجالات اشتغاله - ونقصد به الرواية والقصة

والمسرح والسينما، وغيرها، فضلاً عن الشعر والخطابة والترسل والمقامة، وغيرها - ليس مجالاً فقط لرصد الرؤى السردية وأنواعها، أو علاقات الوصف بالحكي، إلخ، ولا ميداناً فقط «للمزايدات» في البحث عن الصراع الدرامي الأفقي أو العمودي، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تقدمه السينما من أنواع اللقطات: اللقطة العامة (Plan Général) واللقطة المكبرة (Gras Plan) واللقطة المتوسطة (Plan Moyen) أو غيرهما. كما لا يمكن النظر إلى الأدب، ومنه الشعر، على أنه فقط رصد للصور الشعرية والأساليب البلاغية «الأخاذة»، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تحدثه الخطابة من تأثير وإقناع، أو ما يمكن أن يميز الترسل عن رصف محكم للجمل، وترادف للألفاظ وتناغمها، أو فيما اشتهر عن المقامات من أدوار ساخرة، ومن محسنات بديعية؛ بل للأدب، فضلاً عن كل ذلك، «وجه» آخر من «الأوجه» التي تشارك في حلبات الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري والحضاري، وفي أي زمان ومكان، فتتحول إثر ذلك كل مميزاته - أي الأدب - الأدبية والجمالية والفنية والبلاغية، وغيرها، إلى وسائل للمشاركة في هذا الصراع، بكل أشكاله وأبعاده، ووسائط في تغذيته وتوجيهه، بحسب الأهداف المسيطرة.

هذا «الوجه» المغيب، هو «الوجه» الآخر للأدب الذي سكت عنه النقد الأدبي وأهمله، فجاء النقد الثقافي لتداركه ومعرفة درجة مساهمته - هذا الوجه المغيب - في صنع الوجه السياسي والثقافي والحضاري لأمة من الأمم. وبعبارات أخر، «فلم يعد النقد الأدبي مجدياً»، من حيث وظيفته التقليدية في مقاربة الظاهرة الأدبية، والإلمام بكل مستوياتها ومكوناتها، كما «لم يعد فعالاً»، بحكم اقتصاره على أدبية الأدب فقط، في البحث في طبقات النصوص الأدبية، والكشف عما تضمره من قيم تكونت عبر الاحتكاك والتداخل والتنافس، بل والصراع بين مختلف الموروثات الثقافية التي «تعايشت» على امتداد الثقافة العربية، وتفاعلت معها في فترات تاريخية مختلفة. ولذلك أصبحت الحاجة ملحة، أكثر من أي وقت مضى، إلى الاستعانة بالنقد الثقافي الذي «بشَّر» به باحثون غربيون من أمثال ليتش V. Leitch، وإدوار ت. هول E.

T. Hall، وغيرهما، واقتنع به الأستاذ عبدالله الغذامي، ونادى إليه؛ بل واعتمده في قراءة أنساق الثقافية العربية، بما يفضح مضمراتها الإيديولوجية، وبنقد مستهلكاتها الثقافية في زمن تلغى فيه الحدود الوطنية والقومية وبالتالي الجغرافية والثقافية والحضارية.

ولرصد ملامح ذلك «الوجه المغيب»، والكشف عن القيم التي يخفيها ويعمل على إذاعتها، سراً وعلانية، اخترنا الاشتغال على مشروعي باحثين عربيين، لهما حضورهما الثقافي الوازن، ولهما سمعتهما العلمية التي اخترقت حدود وطنيهما، لنقارب من خلالهما موضوع القيم في الثقافة العربية، ومسألة الحداثة السياسية، من خلال نظر كل واحد منهما إليه، بحسب ما يتحكم في مشروعه الفكري. هذان الباحثان هما: الدكتور محمد عابد الجابري الذي ينتمي جغرافياً إلى الغرب الإسلامي، وبالتحديد إلى المغرب الأقصى، ويشتغل في مجال الفكر والفلسفة، ويحضر لديه الأدب، وباقي العلوم الأخرى حضوراً تحكمه توجسات الباحث الإيديولوجية؛ ثم الدكتور عبدالله محمد الغذامي الذي ينتمي جغرافياً إلى المملكة العربية السعودية، ويشتغل في مجال الأدب، وعينه على الفلسفة ومختلف المعارف الإنسانية الأخرى، التي تمده بكثير من مفاهيمه النقدية.

والحق، أننا لا نتوخى عقد مقارنة شمولية بين مشروعي الباحثين، على أهمية هذا المطلب، لاعتبارات أهمها أن الأستاذ الجابري قد أتى على إتمام مشروعه الفكري بإصدار آخر كتابه: العقل الأخلاقي العربي (2001)، فيما يزال الأستاذ الغذامي، ورغم كثرة مؤلفاته وانتظامها، ينشئ مشروعه الفكري بنقد الأنساق الثقافية العربية، من مدخل النقد الثقافي، كما ذكرنا، ولم يتمم باقي حلقاته بعد[1]. وفي انتظار ذلك، ستقتصر مقارنتنا على معالجتهما لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وتتبع أهم جوانب قراءتهما لأهم مكونات هذه الثقافة، وخاصة الأدبية منها، المساهمة في «صناعة الطاغية»، بمفهومه

عند الغذامي، والمسؤولة عن تكثير نسخ «أردشير»، بمدلوله عند الجابر، وبالتالي في عرقلة مطلب الحداثة السياسية، وإعاقة استتبات قيم المواطنة والديمقراطية في أوطاننا العربية من غابر الأزمان حتى الوقت الراهن.

وقد يتساءل متسائل عن علاقة الأجناس الأدبية، من شعر وحكاية وخطابة وترسل ومقامة، وغيرها، بالحداثة السياسية والقيم الديمقراطية؛ بل وعلاقات كل ذلك بالمشروع الفكري للأستاذ محمد عابد الجابري، وهو المحسوب على الفلسفة، وممن لا يقيمون وزناً للمتخيل الأدبي، إلا إذا كان في خدمة توجهه الفكري العقلاني؛ وكذا، علاقات كل ذلك، بالمشروع الفكري للأستاذ عبدالله محمد الغذامي، وهو المحسوب على الأدب، ولكن ممن لا يختزلونه فقط في جانبه الجمالي ويقومونه من خلال قيمته الفنية، على عادة النقاد الأدبيين عبر مسارهم التاريخي الطويل؛ بل ممن اقتنعوا بضرورة التحول «النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد في بُعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس متجلى أدبياً فحسب»(2).

غير أن «القراءة الناقدة» و«المستوعبة» لمشروع الرجلين، وبصرف النظر عن التفاصيل التي قد تنحرف عن أهداف المقارنة، قد تجيب عن تلك التساؤلات بتقديم مؤشرات قوية على تقاطع حاصل في نقدهما لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وتلاق قائم في النتائج المحصلة عليها، خاصة تلك المتعلقة بنقد نظام القيم المستبدة، وأنساق الثقافة الطاغية في ثقافتنا العربية القديمة منها والراهنة، والتي تُسوق لها المؤسسات السياسية عبر وسائط أدبية، ولأهداف غير أدبية.

وإذا توسل الأستاذ الغذامي بالنقد الثقافي لتحقيق هذه المقاصد، إيماناً منه بقدرة هذا النوع من النقد على كشف المضمر الإيديولوجي للنصوص الأدبية، وتعرية أنساقها الخفية، فإن الأستاذ الجابري قد راهن في نقده للعقل الأخلاقي العربي على رصد تاريخي للقيم المساهمة في تكوين

العقل العربي (التحليل التاريخي)، ثم حصر القيم المركزية لكل الموروثات الثقافية التي ساهمت في تشكيل بنية القيم في الثقافة العربية (المعالجة البنيوية) ثم إبراز الخلفيات السياسية والاجتماعية والثقافية التي ساهمت في تكوينها، واستجلاء الوظائف الإيديولوجية التي ماتزال تؤديها في الساحة السياسية العربية حتى الوقت الراهن، ناهيك عن رصد تحققات هذه القيم في سياق ثقافي معين، والتي كانت سبباً من أسباب عرقلة مشروع «النهضة» العربية المطلوبة (الطرح الإيديولوجي).

بهذا يكون الأستاذ الجابري قد بذل جهداً كبيراً، على غرار ما فعله في نقد العقل العربي النظري، لما قام بمسح شمولي للثقافة العربية استخرج بمقتضاه خمسة موروثات ثقافية: اثنان «خالصان»: هما الموروث الثقافي العربي، الذي ينتمي أصلاً إلى عصر «ما قبل الإسلام» ويتمثل فيما جمع من أشعار العرب وأخبارهم وحروبهم ومفاخرهم، ومكارمهم إلخ»، والموروث الثقافي الإسلامي الذي يستند إلى المرجعية الإسلامية، وعمادها القرآن والحديث[3]؛ وثلاثة موروثات ثقافية «دخيلة وأجنبية»، وتتمثل في الموروث الثقافي الفارسي الذي ورثته «دولة الإسلام، وأخذت منه ما كانت في حاجة إليه، وخاصة «عهد أردشير»، ثم الموروث الثقافي الصوفي العرفاني الذي انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من «عناصر الموروث الهرمسي القديم»[4]، ثم أخيراً الموروث الثقافي اليوناني الوافد من اليونان عبر الترجمة.

ويتميز كل موروث ثقافي، «أصيلاً» كان أم «دخيلاً»، بنظام قيم أخلاقية وسياسية واجتماعية خاصة به، يستضمرها الأفراد والجماعات فتصير بالنسبة إليهم مُثلاً عليا، يصدرون عنها وتغدو لديها مرجعاً للحكم والتقويم. وبعد استقصاء مختلف المصادر والمراجع، واستحضار أنواع المذاهب والملل، و«استثارة» الأشكال الأدبية وغير الأدبية، استخرج الأستاذ الجابري القيمة

المركزية التي تتمحور حولها القيم المميزة لكل موروث ثقافي على حدة، فحددها كما يلي:

1 - الموروث الثقافي العربي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «زخلاق المروءة».

2 - الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق المصلحة».

3 - الموروث الثقافي الفارسي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق الطاعة».

4 - الموروث الثقافي اليوناني «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق السعادة».

5 - الموروث الثقافي الصوفي «الخالص»، وقيمته المركزية هي: «أخلاق الفناء».

وبصرف النظر عن دقة هذه التصنيفات، ومدى تطابق هذه القيم المركزية مع موروثاتها الثقافية، ودون الدخول في «مزايدات» إيديولوجية حول الخلفيات التي جعلت الموروثين الثقافيين العربي والإسلامي «الخالصين» يستأثران بقيمتين مركزيتين فاضلتين وإيجابيتين، وجعلت باقي الموروثات الوافدة من «الخارج» تختص فيها بقيم سلبية، كانت سبباً من أسباب ما آلت إليه المدينة العربية الإسلامية من تسلط وتجبر، مازالت مظاهرها ماثلة حتى اليوم؛ فإن هذا التصنيف المنهجي لمن الفتوحات الكبرى التي أنجزها الأستاذ الجابري، فسهل بذلك، ولأول مرة في تاريخ الفكر الأخلاقي العربي، مأمورية كل باحث يرتاد مجال القيم في الثقافة العربية، ويروم البحث فيها، وفي أسسها وفصولها ومفاصلها ومرتكزاتها، وذلك على نحو ما قام به لما مسح الثقافة العربية بمختلف مذاهبها ومللها ونحلها، وتتبع أصولها ومفاصلها، وأعاد صياغتها، وترتيب حقولها المعرفية في ثلاثة نظم معرفية كبرى هي:

النظام المعرفي البرهاني، والنظام المعرفي البياني، ثم النظام المعرفي العرفاني، مع ما يميز كل نظام معرفي من مفاهيم ومقولات وتصورات ورؤى.

لقد انتهى الأستاذ الجابري، وبعد «رحلة» دراسية ونقدية للموروث الثقافي الفارسي، إلى أن «قيمة الطاعة» هي القيمة المميزة لهذا الموروث الثقافي الوافد من الفرس، والذي يعد أردشير بن بابك الفارسي مؤسس الدولة الساسانية[5]، أول منظريه الفعليين (عهد أردشير[6]، الذي يحتوي وصايا للملوك، وأساليب الحكم من بعده)، ويعد كسرى أنوشروان، وهو أحد كبار ملوك الفرس، آخر من طبق هذه الوصايا، وسهر على تنفيذها وتطبيقها في مملكته، حتى صارت من بعده ثابتاً بنيوياً لهذا الموروث، ومرجعاً «أثيراً» في ممارسة الحكم، خاصة لما تمكن من «استعادة مجد الدولة الساسانية حتى أصبح ينظر إليه كما كان ينظر إلى أردشير»[7].

وبفعل الاحتكاك الثقافي والحضاري المبكر الذي تم بين دولة الفرس والقبائل العربية قبل الإسلام، بحكم القرب الجغرافي، وبفعل القوة العسكرية و«التفوق» الحضاري، فقد استطاع الموروث الفارسي أن يخترق الموروث الثقافي العربي الذي وصفه الأستاذ الجابري بـ «الخالص»[8]، خاصة من جهة تلك «الممالك الواقعة على الأطراف الشمالية لجزيرة العرب، تلك الممالك المهجنة من قيم عربية وأجنبية: المناذرة والغساسنة، ممالك صغيرة شكلت مجالاً هامشياً بين العرب، وغيرهم، كانت مزيجاً من القبيلة والدولة، هي بشكل من الأشكال امتداد لنظام القبيلة العربية العريق، ونظام الممالك المتاخمة لها: الإمبراطورية الفارسية والبيزنطية. استقدم ملوك المناذرة والغساسنة شعراء مداحين، وعقدوا معهم صفقة تقوم على المدح/ المنح»[9]، وبالتحديد من جهة العراق وبلاد الشام. الأمر الذي يفسر مدى تأثر الشعر العربي بالقيم الفارسية، وبخاصة «إيديولوجيا الطاعة» التي تعتبر قطب رحاها، وذلك قبل أن يتم استقدامها في أواخر العصر الأموي، بشكل رسمي وواع ومنظم.

فبدافع الحاجة السياسية إلى أخلاق الطاعة التي أصبحت تُلح على دولة بني أمية، وبعد فشل المقاربات العسفية والتعسفية التي طغت على مرحلة التأسيس بأكملها[10]، وبعد زوال مفعول الوحي الذي غطى معظم حكم دولة «الخلفاء الراشدين»، لم يكن أمام حكام بني أمية سوى استقدام «رسمي» لقيمة الطاعة المؤسسة للموروث الثقافي الفارسي، و«اجتهدت» على نشرها على نطاق واسع، مستغلة في ذلك، مسالك أدبية، ووسائط فنية وجمالية لها مكانتها في الوجدان الثقافي العربي، ورواجاً منقطع النظير، من ضمنها الشعر، والخطابة والترسل، والمقامة وغير ذلك، مما سنعود إليه في باقي حلقات هذه الدراسة.

وبعد سقوط الدولة الأموية، وقيام الدولة العباسية على «أكتاف الفرس»، كما يقال، وفي أعقاب ثورة عارمة منظمة، أصبحت الدولة «عجمية خرسانية»، كما ينعتها الجاحظ[11]، إذ تمكنت قيمة الطاعة منها، وتحولت إلى قيمة القيم في مجال التدبير السياسي، والشأن الاجتماعي، مستغلة في ذلك المجال الأدبي والنقدي لتثبيت هذه القيمة، وبالتالي خلخلة قيم الموروث الثقافي العربي والإسلامي «الخالصين»[12]. وقد تمظهرت هذه المسألة فيما عُرف بالحركة «الشعوبية» التي سارت في اتجاه تقويض سلطة العرب، و«التشكيك» في قيمهم ومنتوجاتهم الثقافية والحضارية، ولاسيما وأن المدافعين عنها والحاملين لها، والساعين إلى نشرها ممن أصبحوا يتحكمون في دواليب الدولة، ويصنعون سياستها العامة، مدعومين برصيد تاريخي وثقافي وحضاري «مجيد» و«أصيل»، وفي الوقت نفسه، «مكلومين» برصيد كبير من المهانة والتحقير والإذلال راكمته في حقهم دولة بني أمية العربية الأعرابية. «فبعد أن كانت نسبتهم إلى ساسان نسبة مجد وحسب صارت نسبة قذف وسب. وكان في إشهار هذا الاسم بالتحقير غاية سياسية فضلاً عما تطمح إليه نفس الغائب من إذلال المغلوب. وهي أن لا يبقى للدولة الساسانية ذكر في لسان ولا أثر في جنان ينبئ عن سلطانها أو رفعة شأنه،

وإذا خطر أمرها بالبال فلا يخطر إلا مع لازمه الجديد وهو السفالة والدناءة»[13].

وفي ظل الواقع «الجديد»، أي قيام الدولة العباسية، وعودة الفرس إلى مراكز السلطة، كان لابد من «تصفية الحساب» مع العرب بصفتهم حاملي الإسلام الذي مكنهم من إقامة دولة «عربية أعرابية» جعلت الأعزاء أذلاء، وجعلت الأذلاء أعزاء. وهذه حال، لا يمكن السكوت عنها، خاصة بعدما غدت الفرصة مواتية، والظروف ملائمة. فكان المدخل ثقافياً، إذ تم نقل الصراع العربي – الفارسي إلى مجال القيم والثقافة، بل والأدبية ذاتها، خاصة بعدما «تغلغلت القيم الكسروية في الحضارة العربية الإسلامية، ليس على مستوى الثقافة وحسب، بل أيضاً على مستوى بنية الدولة وكيان المجتمع كله»[14]. وبفعل هذا التغلغل، انتشر هذا النوع «الجديد» من القيم، وعرف رواجاً منقطع النظير من الأسلاف إلى الأخلاف، حتى انغرست في الفكر الأخلاقي العربي، وتجذرت في شعوره ولاشعوره الثقافي، وذلك بواسطة الدور الكبير الذي لعبته أجناس أدبية «أصيلة» ومُروضة لهذا الشأن منذ زمن بعيد، وأخرى «جديدة» ومستحدثة لأسباب ستتجلي في حينها، كما هو حال مقامات بديع الزمان الهمذاني[15].

غير أن «أخلاق الطاعة» لم تكن خاصية ملازمة للموروث الثقافي الفارسي وحسب، هكذا بإطلاق، بل كان الموروث الثقافي العربي «الخالص»، بمفهومه عند الجابري، قبل ذلك مخترقاً بهذه القيمة، وما في معناها، وذلك قبل أن يتم استقدام الموروث الثقافي في أواخر الدولة الأموية، بشكل رسمي ومنظم، كما ذكرنا. وأوفى دليل على ذلك، ما يتضمنه الشعر العربي المسمى «جاهلي» من قيم تصب في قيمة الطاعة، وتزكيها، وتتقاطع معها بحكم طبيعة النظام القبلي الصارم، وملازمة الرئاسة والسؤدد لمفهوم الطاعة ذاتها، وكذا، بفعل الاحتكاك الثقافي العربي في العصر «الجاهلي»، كما سبق أن أسلفنا. بل وحتى الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص» نفسه، رغم ما أضفى عليه من

«تميّز»، وأحيط به من عناية فلم يسلم من هذا الاختراق، كما يؤكد الجابري ذاته، «خاصة في أسمى أصوله بعد القرآن (الحديث)، إذ لا يملك المرء إلا أن يندهش أمام كثرة الأحاديث التي تروى في موضوع الطاعة، وهي تتدرج من البخاري ومسلم إلى ابن حنبل»[16]. ويكفي أن نعود إلى مقدمة ابن خلدون[17]، وكيف ربط بين البيعة في التصور الإسلامي، والطاعة كما في الموروث الثقافي الفارسي، حتى تتأكد درجة اختراق هذا الموروث للموروثين «الخالصين».

قد نسلم مع الأستاذ الجابري بأن قيمة المروءة هي القيمة المركزية والمجردة في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، باعتبارها القيمة الفاضلة التي ينبغي أن تكون محل المفاضلة بين أفراد مجتمع القبيلة والعشيرة، لكن هذا لا يبرر بحال السكوت عن القيم غير الفاضلة المحايثة لهذا الموروث القومي التي سرت في شرايين المجتمع، وتسربت إلى لاشعوره الثقافي والسياسي، واستقرت في عقله الأخلاقي، وصارت له معياراً للسلوك ولرؤية العالم.

وعليه، فالقراءة النقدية لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وللأنساق التي تكونها يستوجب فضلاً عن رصد للقيم الإيجابية، رصدا موازياً للقيم غير الإيجابية حتى تكتمل الصورة «الحقيقية» لمكونات هذه المنظومة الأخلاقية، كما هي، لا كما ينبغي لها أن تكون، وبالتالي حتى نبلور رؤية شمولية عن هذه القيم كما يمارسها أفراد المجتمع في الواقع المعيش، وكما يستشرفون بها مستقبلهم المأمول.

أما بخصوص الأستاذ الغذامي فلم يظفر، وهو يمارس قراءته في الأنساق الثقافية العربية، سوى بقيم غير حميدة - مع استثناءات تؤكد قاعدة أطروحته - كانت سبباً مباشراً في اختراع الفحول، وصناعة الطغاة، وتثبيت قيم «الرجعية»، بلغة الباحث؛ فيما لم يجد الأستاذ الجابري، وهو يخوض في مجال نظم القيم في الثقافة العربية، سوى قيم فاضلة ومحمودة، خص بها

بالتحديد: الموروثين الثقافيين: العربي والإسلامي «الخالصين»، ممثلة، على التوالي، في «أخلاق المروءة»، و«أخلاق المصلحة»، دون غيرهما من قيم الموروثات «الأجنبية» التي لم تكن سوى «عقبة» كأداء في أي محاولة لإقرار نظام ديمقراطي وحداثي، وبالأخص الموروثين: الفارسي والصوفي بقيمتيهما المركزيتين (أخلاق الطاعة وأخلاق الفناء).

غير أن هذا النزوع القومي «الصادق» الذي يحكم مسار المشروع الفكري للأستاذ الجابري، ويؤطر خطواته، ويفسر نتائج بحثه، لا يمنع من الإقرار بأن الموروث الثقافي العربي «الخالص» القائم على المروءة باعتبارها جُماع الخصال الحميدة، ومناع الخصال المذمومة، لا ينبغي أن يخفى على المتتبع قيماً مضمرة، وأنساقاً خفية تفعل فعلها السلبي، وتمارس تأثيرها «الرجعي» وتلتقي في نهاية المطاف، مع القيم الكسروية، وتساهم في إذاعة قيم لا تقل سلباً عن قيمة الطاعة التي يحملها الباحث «كل» مآسي هذه الأمة، وما حل بها من تأخر تاريخي، وتسلط سياسي. ألم يخلص الأستاذ الجابري إلى هذه النتيجة في آخر لبنات مشروعه الفكري: العقل الأخلاقي العربي، لما قال: «لم ينهض العرب والمسلمون بعد، ولا إيران ولا غيرها من بلاد المسلمين، النهضة المطلوبة. والسبب عندي أنهم لم يدفنوا بعد في أنفسهم «أباهم» أردشير»؟»[18].

فإذا كان الموروث الثقافي العربي «الخالص» يحث على «مكارم الأخلاق» التي جمعها الأستاذ الجابري في قيمة المروءة، فإنه موروث «مليء» أيضاً بقيم غير فاضلة مايزال مفعولها السلبي سارياً حتى العصر الراهن؛ بل وماتزال تشكل إحدى العوائق الحقيقية في استنبات قيم الديمقراطية، ونشرها على نطاق واسع. فقد ساهمت هذه القيم، كما سيتبين فيما سيأتي، في استقبال القيم الكسروية الوافدة وقبولها، بل واستساغتها والتعايش معها، دون ضجر أو قلق أو إحساس بتناقض يذكر، بمجرد ما حان وقت استقدامها الرسمي في أواخر الدولة الأموية لغايات سياسية صرف. وهذا ما يُفسر تلك

العودة القوية إلى الشعر الجاهلي، واستعادة القيم «القبلية» التي يتأسس عليها، ويؤسس عليها قيمة الطاعة، كما سبق. ويكفي أن نستحضر في هذا المقام، «شعر النقائض»، ودورها في الترويج لهذه القيم، والتسويق لها.

وإذا تقرر كل هذا الذي سبق، تكون الحاجة إلى عقد مقارنة بين مشروعي الأستاذ الجابري والأستاذ الغذامي، ماسة ومبررة وذات أهمية في هذا الباب، متى علمنا بأن الأستاذ الغذامي ممن حمّلوا الموروث الثقافي العربي «الخالص»، والشعري منه بالأخص، وما بعده، مسؤولية ما صارت إليه المجتمعات العربية من عمى ثقافي عام، ووضع حضاري «مترد ورجعي»؛ ومتى علمنا دعوة الأستاذ الجابري إلى تبني قيمتي المروءة والمصلحة، ومحاربة أخلاق الطاعة وأخلاق الفناء، إذا كانت حاجة العرب المسلمين إلى النهضة قائمة، وكانت رغبتهم في مطلب الحداثة بمواصفات عربية واقعة. وإذاً، نحن أمام وجهتي نظر مختلفتين ومتباعدتين، على مستوى السطح، غير أنهما متقاطعتان ومتكاملتان على مستوى العمق، متى كانت غايتهما هي القضاء المبرم على كل ما يساهم في صناعة الطغاة، والدفن النهائي - بمعناه السيكولوجي - «لأردشير» في نفس العرب المسلمين، الأمر الذي سيطبع هذه المقارنة بطابع «الإثارة» و«التشويق»، لما قد تسفر عنه من نتائج قد لا تكون محل ترحيب كثير من الدارسين في هذا المجال، ولما قد نثيره من مواقف وقضايا «تسير ضد التيار».

على هذا الأساس، حصل لدينا اقتناع أكيد في عقد هذه المقارنة بين أطروحتي الجابر والغذامي، برصد أوجه الائتلاف والاختلاف بين مفهوم أردشير»، والقيم التي نظر لها، وتسربت إلى العقل الأخلاقي العربي، وماتزال مستقرة به حتى هذه اللحظة، وبين مفهوم الطاغية، وكيفية صناعته، عبر الشعر بالأخص، وباقي الأجناس الأدبية الأخرى، لينتقل من «فحل ثقافي» إلى «فحل سياسي» مستبد ومتسلط، مع ضرورة الحرص؛ عبر امتداد المقارنة، على حفظ الفروق، والتحرز من تعميمات قد تكون مخلة من هذا الجانب أو ذاك.

وستتضمن هذه الدراسة مجموعة من الحلقات التي تعالج منظومة القيم في الثقافة العربية، وأشكال الصراع الذي عرفته عبر تاريخها المديد، وتجسد في نطاقاته الثقافية والأدبية. وسيكون الشعر أولى هذه الحلقات، وتليه الحكاية، فالخطابة والترسل، ثم بعدهما، تأتي مقامات بديع الزمان الهمذاني، والنقد الأدبي، وأخيراً يليه مبحث خاص حول المشروع الفكري للجاحظ، باعتباره أبرز المفكرين في زمانه الذي قاوم اختراق القيم الكسروية، وأدان العنف والعسف، ودعا إلى التسامح والعقلانية والاختلاف، لتجاوز أزمة القيم التي امتدت إلى عصره.

ولنبدأ بالحلقة الأولى من هذه الدراسة:

الحلقة الأولى: مسلك الشعر: ديوان للعرب أم ديوان لصناعة الطغاة؟

1 - الشعر: نص ثقافي وسجل للقيم: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

كان الشعر، في شبه الجزيرة العربية بالأخص، كالماء والهواء، أينما وليت وجهك فثمة الشعر. ولا غرابة في ذلك، متى علمنا بأنه «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما يقول عمر بن الخطاب؛ بل وسجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية. الأمر الذي يفسر تلك المكانة الكبرى التي كان يحتلها الشاعر داخل القبيلة[19] بموجب أنه «ناطقها الرسمي»، أو بالأحرى، «الناطق الرسمي» باسم مكانة الكاهن («الممثل للسلطة الدينية») والفارس (الحامي الفعلي للحدود، والمدافع عن التخوم) وشيخ القبيلة (باعتباره «الرأس المدبرة» والنظرة والمنسق بين مختلف هذه السلط). فهم سادة القبلية، وعلية القوم، والساهرين على سياسة «القبيلة»، كل بحسب موقعه.

وإذا سلمنا بهذا تكون الحاجة ماسة إلى معرفة مكانة الشاعر، وموقعه في هرم القبيلة/ المجتمع، ثم نقد الشعر «الجاهلي» بالأساس، لا من منظور

أدبي وجمالي، وهو ما تم عبر قرون طويلة، ولكن من مرصد ثقافي هذه المرة؛ إذ من دون استقصائه ومساءلته من هذا المدخل، يكون تحليل الفكر السياسي العربي، ونقد منظومة القيم الثقافية العربية غير مستوف للفرض.

فالشعر في الثقافة العربية «نص ثقافي» بامتياز، لا يحتاج إلى «تأشيرة» للدخول إلى حياة الناس «الخاصة» (مجالس السمر والمناظرات) و«العامة» (الأسواق والمساجد)، بحكم أنه سجل لقيمهم؛ بل وعنوان لوجودهم الثقافي والحضاري. وهذا ما لا يحتاج إلى تبرير أو استدلال متى علمنا بأن العرب قد علقت أجود ما أنتجته من الشعر على أستار الكعبة، للمكانة التي يتبوأها من الناحية الرمزية والوجودية عندهم. فقد أراد الذين اختاروا أن تكتب هذه النماذج العليا من الشعر بماء الذهب، وفضلوا أن تُعلق على أستار الكعبة، أن تكون بمثابة «دستور»، ليس فقط لما تمتاز به من مكونات جمالية وفنية، أو لما تأهل به من مقومات بيانية وبلاغية؛ بل ولما تضمره أيضاً من قيم ثقافية وأخلاقية واجتماعية وسياسية، تعرضها على الملأ، وتسوق لها في أكبر المواسم الثقافية والدينية، حتى في حالة فشل أو قصور يعتري دور الرواة في إذاعتها، ونشرها بين سائر الناس.

ولتلك الأسباب استطاع الشعر العربي أن ينتزع حقوق النص الثقافي، ويتمتع بكل امتيازاته المؤسساتية، كما حددها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو في سياق تفريقه بين النص/ الثقافة واللانص/ اللاثقافة لمّا قال: «أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص (كما) أن النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً؛ أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسج على منوالها والعمل بمقتضاها»[20].

وهذا أمر مفهوم ومبرر مادام يسير على هدي ما سطرته المؤسسة السياسية، وتنفذه المؤسسة الثقافية والتربوية. ويكفي أن نذكر بهذا الصدد، حرص الخلفاء والأمراء، والوزراء وعلية القوم على أن يكون الشعر مركز العمل

التربوي لأبنائهم - ليس فقط إلى جواره فيما بعد القرآن الكريم، و«عهد أردشير»، وكليلة ودمنة - ليس فقط من أجل تقويم لسانهم، واستقامة سليقتهم اللغوية؛ بل ومن أجل القيم التي قد تكون لهم عوناً، فيما بعد، على التواصل مع الرعية، وسوسها بما ترسخ في عقلها الأخلاقي وصار خلقاً لها.

وإذا تقرر هذا، فلا يستقيم الحديث عن القيم الأخلاقية العربية «الخالصة» على وجه الخصوص، دون استحضار هذا المقوم الجوهري - أي الشعر - واستقرائه لمعرفة القيم التي يعمل على تكريسها واستبطانها في الفكر الأخلاقي العربي،أو التي يُراد أن يؤديها ويتولاها. وقد تنبّه الدكتور عبدالله محمد الغذامي إلى هذه المسألة بعمق، وأسس له مشروعاً علمياً[21] جريئاً يعيد فيه النظر إلى ما أسماه بـ «الأنساق الثقافية العربية» من مدخل النقد الثقافي باعتباره الأداة المناسبة لتكليم هذه الأنساق المضمرة، واستنطاق المنظومة القيمية ونقدها، وتعرية أشكال «الرجعية» والهزيمة والتسلط والاستبداد فيها، واختراق «الحيل» الجمالية والفنية المعتمدة في تمرير هذه الأنساق الثقافية، ولاسيما متى اتفقنا مع الباحث الأمريكي إدوار. ت. هول Edward T. Hall بأن «الثقافة تخفي «أشياء» أكثر مما تكشف عنها»[22].

والنقد الثقافي واحد من المقاربات «المؤهلة» - بطبيعة المفاهيم النقدية التي استجمعها النقد الأدبي من مجالات علمية مختلفة ثم طوعها وثقفها، ولمدى قرون من الزمن - لملاحقة هذه «الأشياء» الخفية، المسماة تارة بالأنساق الثقافية[23] عند الأستاذ عبدالله الغذامي، وأخرى بسلم القيم[24]، كما عند الأستاذ الجابري، وثالثة بالخطاطات الثقافية[25]، كما عند الأستاذ عبدالله حمودي؛ وتسليط الضوء عليها، ثم نزع الأغطية عنها حتى تكون موضوعاً للنقد والمساءلة، مادامت تشكل مرجعاً مركزياً للتصورات والقيم التي تحكم سلوكات وأفعال الأفراد والجماعات المكونة لمجتمع معين، وتوفر لهم القيمة اللازمة للتعامل مع الحياة وما بعد الحياة.

تبقى المسألة في تبرير هذه القيم وترسيخها في العقل العربي

مطروحة، مادام فشل طرق العنف والعسف في تسويقها وإذاعتها قد أصبح أمراً مؤكداً. وبالطبع، فالقيم، كما يقول الأستاذ الجابري «لا تستهلك كالسلع، بل هي كالبذور لا تنبت ولا تزدهر إلا حيث تكون التربة مناسبة والمناخ ملائماً»[26]. ومادام الأمر كذلك، فلا يصلح تسويقها كما تسوق البضائع، كما لم يعد يليق توزيعها عبر مسالك قمعية وزجرية، أبان عن عجزها وفشلها، وتأكدت محدودية نجاعتها وفعاليتها، وظاهرة «الشعراء الصعاليك» أوفى دليل على هذا. ولذلك وجب التفكير في أساليب «جديدة» موازية، أو الاستعانة بوسائط قد تكون أفيد وأنجع. وليس في الثقافة العربية أنجع من الوسائط الفنية، ولا أفيد من الحيل الجمالية، ولا من استغلال كل الأجناس الأدبية المتاحة التي قد تفي بهذه الأغراض، متى علمنا الثقة التي اكتسبتها لدى الأفراد والجماعات، منذ تاريخها الطويل، ومتى تأكد رواجها واستهلاكها اليومي والموسمي.

وقد وجد القائمون القدامى على الدولة العربية في الشعر بالأخص - كما وجد القائمون المعاصرون على الشأن السياسي في وسائل الإعلام، من إشهار[27] وسينما وملصقات وأغاني، وغيرها - ما يضمن تسويق القيم المرغوبة، والتصورات المرجوة في غفلة تامة أو شبه تامة من القراء، فاستكانوا إلى فتوحاته الجمالية، وركنوا إلى ما يحققه لديهم من «لذة فنية»، وما يثيره فيهم من دغدغة عاطفية ووجدانية: «تذهب عقولهم»، وتعطل حاسة النقد والمساءلة لديهم. وكان ذلك في صالح هذه الفئة التي تجد في الترويج للشعر، والتشجيع على «استهلاكه» بقدر الإمكان، وفوق الإمكان، وبأي ثمن.

وهكذا، تحول الشعر إلى «بضاعة» مطلوبة، وصار الإقبال عليه كبيراً بربط الصلات مع الممدوحين، ومدحهم بحسب منطق «من يدفع أكثر». ولم يجد الشاعر، في هذه الحال «بأساً من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي»[28]: «يبيع» القيم، و«يتاجر بها»، مستعيناً برُواته الذين يتكلفون بإذاعتها ونشرها على نطاق أوسع. بهذه الطريقة، راجت «تجارة» المديح، وراج معها سلم قبلي للقيم يميز بين الفئات، ويفاضل بين المواقع الاجتماعية. وهذا

ما يعكسه تصور النقاد لما وضعوا حواجز صارمة للشاعر، وألزموه بمراعاة الفروق الاجتماعية والسياسية حتى لا تختلط عليه المقامات، وتتساوى لديه الفئات، إذ لا يسمح له البتة أن يمدح الملك بما يمدح به السوقة، ولا الأشراف بما يمدح به العوام، سيراً على قاعدة شهيرة وسائرة في هذا الصدد، وهي: (إن المديح، والله إنما يكون على قدر الرجال)[29]. وهو ما لا يسمح به كذلك أردشير في وصاياه للملوك، والساسة من بعده، إذ لابد من مراعاة «استقرار الطبقات الاجتماعية»[30]، واستمرار الحرص عليها، حتى لا تحصل مطمعة في خلخلة «النظام الطبقي»، وما تقوم عليه القبيلة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها.

لقد كان الشعر عند العرب مسلكاً من المسالك «المثالية» لتحقيق هذه الأهداف، وإقرار هذه الوضعيات، وحفظ تلك المقامات. وهكذا، صار وسيطاً ثقافياً يصل الأسلاف بالأخلاف، ويمدهم بقيم «مصنوعة» سلفاً، تكون لهم هدى في الحاضر، وسبيلاً لاستشراف المستقبل. ولذلك، ظل الشعر حاضراً في المخاطبة والتواصل، وفي المصالحات والمطارحات الحجاجية، بل وسنداً مقرراً في حالة السلم والحرب، إذ ما من «قرار اتخذه السفاح إلا وكان رديفه بيتاً من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين، فقطع عادة التشاور استجابة وتحقيقاً للشرط الشعري، والرشيد اتخذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مغن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحث على الحسم، فقتل وسجن ونكب أعوانه الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجاهتهم بإزائه، وابن المأمون كان من ديدنه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه»[31].

وقد تنبه الأستاذ الجابري إلى أهمية الشعر في تمرير ذلك النوع من القيم، وأدرك حضوره الكثيف في حياة الناس اليومية، وتأثيره على سلوكاتهم؛ بل وقدرته الاستشهادية على «فصل الخطاب» في المواقف الثقافية والسياسية «الكبرى». وفي هذا يقول: «لكي نقدر مبلغ تأثير هذا النوع من الاستشهاد في

توزيع القيم والترويج لها وتكريسها وبالتالي فرض سلطتها، يكفي أن نلاحظ دوره في حياتنا المعاصرة. فمن منا لم يستشهد بينه وبين نفسه أو من أجل إقناع مخاطبيه ببيت لزهير بن أبي سلمى أو طرفة بن العبد أو المتنبي إلخ[32]. ومع ذلك، لم يكلف نفسه، كصنيع اهتمامه بالخطابة والترسل والمقامات وحكايات ابن المقفع، وغيرها، عناء رصد قيم التسلط والتجبر والقمع والتمايز والطاعة الملازمة للشعر العربي، عبر امتداده التاريخي، باعتباره رافداً من الروافد المؤسسة لما أسماه بالموروث الثقافي العربي «الخالص». فقد كان للشعر إلى جانب باقي مكونات هذا الموروث الثقافي دور هام في تكريس إيديولوجيا الطاعة التي يمثلها نموذج «أردشير» - أو «الأنا الطاغية»، بتعبير الغذامي - وترسيخها في الضمير الجمعي العربي منذ ذلك الحين إلى اليوم. دون أن يعني هذا، بحال من الأحوال، تحميل الشعر في ذاته، ولوحده، مسؤولية صناعة الطاغية، وعرقلة مطلب الديمقراطية، ودون أن يُفهم منه تبرئة ذمة الساسة والحكام، ومن يدور في فلكهم، في توجيه الشعر والشعراء نحو هذا المنحى المؤدلج، تارة بالترغيب، وتارة أخرى بالترهيب.

صحيح، إن الكرم «من أسمى القيم التي مدحها العربي وتمدّح بها»[33]، وصحيح أيضاً أن الكرم يأتي على رأس القيم التي يفتخر بها العربي وينوه بها، ويحث عليها، غير أن كل ذلك، يخفي دور هذه القيمة في صناعة الطاغية بتسويق قيمة الطاعة التي ينبغي أن تتم من الأسفل إلى الأعلى، أي من المادح/ الشاعر إلى الممدوح/ السياسي (سواء كان شيخ القبيلة، أو أحد وجهائها)، كما يقتضيه النظام القبلي الذي يعتبره الجابري أحد محددات العقل السياسي العربي[34] التي ساهمت في عرقلة «زرع» قيم الديمقراطية التي ينحاز إليها الباحث. فالمدح بالكرم، أو الهجاء بالبخل، أو الرثاء «بتوقف» الكرم، أو الغزل بقيم الفحولة، تصب جميعها في وعاء قيم يشوبها الزيف والكذب والنفاق والتملق والتزلف. الشيء الذي يؤكد على أن الشعر العربي

«الجاهلي» لم يكن بمنأى عن تسويق هذا النوع من القيم غير الحميدة ونشرها، ومن ثم شرعنتها والصدور عنها.

لقد أدرك الأستاذ الجابري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، أهمية الشعر كمكون من المكونات المرجعية في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، غير أنه، وإن استخلص ما يتضمنه من قيم الكرم والوفاء والعفة والشجاعة، وغيرها مما يناسب طبيعة البيئة، ونمط المجتمع العربيين، وحاول استجماعها في قيمة مركزية سماها أخلاق المروءة باعتبارها المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه الفرد داخل المجتمع، وباعتبارها جماع القيم الفاضلة؛ فإنه لم يلتفت إلى أنواع القيم السلبية الأخرى التي يضمرها هذا الموروث الثقافي في جانبه الشعري بالأخص، وما يسوقه من قيم تسير في اتجاه تمرير قيمة الطاعة - وما في معناها - وترسيخها في النفوس والسلوك.

قد تكون قيمة الكرم حاضرة ومهيمنة في الموروث الثقافي العربي «الخالص» كقيمة ووظيفة اجتماعية، وقد تكون أسمى القيم التي روج لها الشعر العربي ما قبل الإسلام، عبر المدح أو الرثاء أو الفخر أو الغزل أو غيرها، غير أن ذلك لا يحجب المضمر النسقي الذي يسكن هذا الشعر، ويروج له الشاعر لمن لهم مصلحة في ذلك. فالكرم ليس قيمة إنسانية عندما يتعلق الأمر بعقد في المديح، إنما هو تعلة لتمرير قيمة الطاعة، حتى يمتثل المادح للممدوح لا ينازعه في «شيء»، ويطيعه طاعة غير مشروطة، ليصير بعد ذلك، عبرة لكل الناس، أو نموذجاً «للاستهلاك»، والدعاية، متى كانت الغاية من العطاء والبذل والكرم، هو الرئاسة والسؤدد. فالشعر، في هذه الحال، مجرد أداة لصناعة نماذج سلوكية، وأنماط بشرية محددة - شأنه في ذلك شأن ما «يلعبه» الإشهار أو الدعاية في عصرنا الراهن من دور هام في إذاعة قيم بعينها - وتلك حالة الخطاب المدائحي الذي «يعتمد على الكذب والمبالغة باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه»[35].

بهذا المعنى، لم يكن شعر العرب، وهو «خزان لغتهم وسجل نمط حياتهم»[36] يروج فقط لقيمة المروءة وما تتسع له من قيم فاضلة، بل كان

يروج أيضاً موازاة مع ذلك لقيم سلبية تلتقي في نهاية المطاف بقيمة الطاعة، ويسوق لنوع من التدبير السياسي الذي سيساهم في تكريس «مدينة الجبارين»، بلغة الجابري. وهذا ما تولى توضيحه، والتدليل عليه الناقد عبدالله محمد الغذامي على امتداد كتابه: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، إذ حاول الباحث نقد المستهلك الثقافي، ورصد مخاطره في بناء الشخصية العربية، وبالضبط في التأسيس لميلاد الطاغية، وتجسيد وصايا أردشير[37]؛ وإن حمّل الشعر ما لا يتحمل، واختار نماذج للتدليل على اقتناعاته، لا تسير دوماً في اتجاه البحث العلمي «المحايد»، بمقدار ما تحكمها خلفيات إيديولوجية ليست محط اتفاق أو إجماع مختلف الباحثين، كما سيتضح على امتداد هذه الحلقة من الدراسة، وبالتحديد من خلال المبحث الموالي:

2 - دور الشعر في «صناعة» الطاغية وترسيخ قيم «أردشير»: جدلية الداخل والخارج:

قد لا نجانب الصواب، إذا جازفنا بالقول بأن تاريخ الشاعر العربي، باعتباره يمثل إنتليجنسيا» تلك المرحلة التاريخية، «شبيه» بتاريخ الحاكم العربي، وملازم له، على الأقل في العصور القديمة (من العصر «الجاهلي» إلى العصر العباسي الثاني). فكل منهما صورة للآخر، يتبادلان الخدمات والمصالح، كما قد يتبادلان الجفاء، كلما أخلّ أحدهما بالتعاقد المبرم بينهما، أو انزاح أحدهما عن الميثاق، إن صراحة أم ضمناً، مادام يحدد الأدوار. وكلما حصل ذلك، إلا وكان الشاعر، باعتباره الحلقة الضعيفة في هذا التعاقد، أول ضحايا هذا الإخلال. فإذا كان أشراف القبيلة، و«منظروها» الإيديولوجيون»، بلغة العصر، يسنون نظاماً صارماً للقبيلة صوناً لها ولأهلها من كل مكروه داخلي أو خارجي؛ فإن الشاعر هو لسان حال هذا النظام القبلي، و«الناطق الرسمي» باسم صانعيه، والمستفيدين منه. وهو الضامن «الأمين» على نشره وتسويقه والتشهير به بين أفراد القبيلة حتى يذاع بينهم، ويصير قانوناً يحكم

السلوكات ويوجهها، ونموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفرد «الصالح» في المجال الاجتماعي والسياسي.

وهذا ما قد يجعلنا في صلب إشكالية معاصرة، شبيهة إلى حد كبير، بالعلاقة التي تجمع اليوم بين المثقف بالسياسي؛ وذلك عندما يتحول الأول إلى أداة مسخرة لصالح الثاني: يستأجر قلمه، و«يستغفل» ضميره، و«يستغل» موقعه في مقابل سخي العطاء، وجزيل الهبات، وأبذخ الجوائز، بلغة اليوم. وبحكم هذه العلاقة واستحكامها تبدأ عملية تضخيم ذات الممدوح/ السياسي، فيكبر «وهم» الفحولة»[38]، ويزيد في التضخم ثم يقتنع مع ذاته، ويجب أن يقتنع معه أفراد المجتمع/ القبيلة، وبكل الوسائل المتاحة، بدءاً باستثمار رصيده التاريخي «العائلي»[39] و«القبلي»، إلى التباهي بقوته وفروسيته[40]، وبطشه وظلمه[41]، إلخ، إلى أن يُصدق تماماً، ويصدق معه «الكل» بأنه «الزعيم الأوحد»، و«المنقذ الأوحد»، و«العارف الأوحد»، و«القادر الأوحد»، إلخ، وبالتالي «الطاغية الأوحد»: لا أحد فوقه ولا أحد بجواره؛ بل كل الناس تحت رحمته، وطوع سلطته، لا يرون إلا ما يريهم، ولا يأتمرون إلا بما يأمرهم، ورأيه تام ومطلق، لا يحتاج إلى دليل يعضده، ولا إلى شاهد يثبته، وأولهم هو الشاعر نفسه باعتبار ما سبق. فبمجرد نزوة عابرة، أو غضبة طارئة، يكون الشاعر أول ضحايا هذه السيرورة النسقية، إذ سيتحول، بقدرة هذه الطاغية، من قرين للأشراف وجليس لخواص القبيلة وعلية القوم، يحضر مجالسهم، ويأكل إلى جوارهم في صحون من الفضة والذهب، إلى شاعر «مداح» ومكدي قائم «بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة، والخوف من الخيبة والحرمان»[42].

وهكذا، فإن استنطاق كل الأنساق الثقافية العربية التي تضمر قيماً أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية، عبر حيل ثقافية وبلاغية أو قوالب جمالية بما فيها الشعر لمن المهام الضرورية التي لا ينبغي التقليل من أهميتها، أو التراخي في استجلائها؛ بل ينبغي الاهتمام بها قدر الاهتمام

الموجه للخطابة والبلاغة والترسل والحكاية، باعتبارها جميعاً - بهذا المقدار أو ذاك - مسؤولة عن تمرير مجموعة من القيم السلبية ونشرها وتسويقها، إلى حد صارت معه في الوقت الراهن إحدى العقبات الكأداء في إقرار نظام ديمقراطي يفسح المجال للمؤسسات الدستورية، والتنظيمات الاجتماعية، والسياسية المدنية (أحزاب ونقابات وجمعيات، وغيرها) باعتبارها المجال الطبيعي للممارسة السياسية وصنع القرار، تفادياً لمزيد من صناعة الطغاة، وتخريج المستبدين، ودرءاً لاستنساخ مزيد من «أردشيرات» في المستقبل المنظور.

وتلك كانت «صرخة» الأستاذ عبدالله محمد الغذامي لما أنشأ له مشروعاً نقدياً لقراءة الأنساق الثقافية العربية، فضح من خلاله مضمراتها الإيديولوجية التي تتوسل بمسالك فنية، وتستعين بحيل جمالية لمآرب سياسية بالأساس، كما هو حال الشعر المسؤول عن إنتاج عيوب نسقية خطيرة، يزعم الباحث «أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها»[43]، وما علق بها من تراخ وتآكل وترهل. فعبر «ثقافة المديح» بالأخص، مركز أغراض الشعر العربي القديم عموماً[44]، توضع اللبنات الأولى لمشروع طاغية مستقبلي، تحيطه «القبيلة»، بمفهومها عند الجابري، بعناية كاملة، ويأتي الشعر ليبارك هذه العناية ويزكيها، ويمنحها الشرعية اللازمة، خاصة عند توفر الشروط الموضوعية لذلك.

ونحن الحاكمُون إذا أُطِعنَا ونحن العازمُون إذا عُصينَا

ونحنُ التاركُونَ لما سَخِطْنَا ونحنُ الآخِذُون بمَا رَضِينَا[45]

ولا نعدم بهذا الصدد أمثلة في الشعر العربي القديم. ويكفي أن نردد بعض أبيات معلقة عمرو بن كلثوم لاستخراج بوادر إنشاء الطغاة، وتنشئة الفحول في الثقافة العربية. يقول الشاعر:

فتضخيم «الأنا القبلية» في المعلقة هو إلغاء لما دونها، وانغلاق على النظام القبلي، وتثبيت لقيمه، وصون لصرامة هرمية بنائه. إنها دعوة صريحة

إلى الإلغاء والتدمير، وإعلان صارخ بأن «الآخر هو الجحيم»، (أنى كان هذا الآخر) وبالتالي فلا مجال للتعايش معه في حالة العصيان «القبلي»، والتمرد على قيمة الطاعة التي تخترق «جسد» المجتمع العربي منذ العصور القديمة إلى الوقت الراهن، بدءاً بطاعة المحكوم للحاكم، ومروراً بطاعة الولد للوالد، ثم انتهاء عند طاعة المرأة للرجل[46].

وسيادة هذا النوع من القيم القبلية «الانغلاقية»، والترويج لها اليوم، بوعي أو بدون وعي، في مدارسنا ومؤسساتنا التعليمية والتربوية، والإشادة بها في مختلف المنابر الثقافية، هو شرعنة للسلوك «القبلي» في المجال السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي تضييق حقيقي لمجال السياسة الحداثية المرجوة، وللمشاركة الديمقراطية المأمولة في صنع القرارات الداخلية والخارجية، الحربية والسلمية، إلخ. ألم يقل الأستاذ الجابري في كتابه: العقل السياسي العربي، أن «القبيلة»، أو «الانتماء «العشائري» هي إحدى المحددات المركزية – إلى جانب محدد «الغنيمة» و«العقيدة» – لتوجيه السلوك السياسي العربي وتفعيله؟ ثم ألم يجعل من مهام الفكر العربي الملحة تجديد العقل السياسي العربي بـ «تحويل «القبيلة» في مجتمعنا إلى لا قبيلة». أي «إلى تنظيم مدني سياسي اجتماعي: أحزاب. ونقابات. جمعيات حرة. مؤسسات دستورية إلخ»[47]. ومادام الشعر محكوماً بالقيم القبلية، وأحد الوسائط المروجة لها، فهو بالضرورة واحد من عوائق تحويل مجتمعاتنا المعاصرة من مجتمعات قبلية إلى مجتمعات مدنية وديمقراطية، ومن ثم حداثية.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشعر العربي عبر امتداده الطويل، قد «لعب» دوراً لا ينبغي التقليل من شأنه في تمرير رصيد لا يستهان به مما كان يسميه ابن رشد بـ «القيم الشريرة»[48]، المساهمة في ترسيخ صورة الطاغية، عبر «شعرنة» قيمه حتى صارت سلوكاً اجتماعياً وسياسياً «رسمياً»، ومميزاً للشخصية العربية.

وهكذا، فالطاغية «كالشاعر المداح مفرط في أنانيته، مستبد برأيه، متطابق بهوس مرضي مع نفسه، استعراضي ونفاجي، لا يقبل شراكة الآخرين في الرأي والسلطة وحتى المال»[49]. ولذلك، فحتى عندما يقدم المال/ الأعطية، أو يجزل فيه، فإنه يقصد من وراء ذلك تمريراً لقيمة الطاعة التي تؤمِّن له المال/ كثرة المال من جديد، وتخول له مزيداً من السلطة وما يستتبعها. فتلك طبيعة الطغاة و«استراتيجية» المستبدين في كل زمان ومكان. يقول ابن رشد في هذا الباب: «إن غاية المستبد هو الحصول على مآربه الخاصة، سواء بالرغبة في الغلبة فقط، أو الرغبة في الشرف أو الرغبة في الثروة أو الرغبة في اللذة أو كلها بالجملة»[50].

ومادام الأمر كذلك، فهو يستكثر الشعراء المداحين، ويستعين بخدماتهم، تارة بالرغبة، متى ظلوا على سُنة الإطراء والمدح وأخرى بالترهيب، متى غير الشاعر المداح وجهة مدحه، أو عصى أوامر ولي نعمته. الشيء الذي يؤكد، من وجهة النظر هذه، بأن نسق الطاغية، ليس سوى نتيجة «حتمية» ساهم الشعر، وبشكل كبير، في تشكيل صورته، بدءاً بـ «الفحل الشعري» فـ «الفحل الثقافي»، وانتهاء عند «الفحل السياسي». هذا الفحل الذي ظل يتسرب ويتغلغل، كما يقول الأستاذ الغذامي، في «الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/ شعرية متجذرة منذ أن تحولت النحن القبلية إلى النحن النسقية إلى الأنا الفحولية». ويضيف بهذا الصدد: «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجماليتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء»[51].

وبالطبع، لا أحد يمكن أن ينكر المكانة الهامة للشعر في الوجدان العربي، ودرجة حضوره في تكوين العقل العربي. وأول نظرة إلى مقرراتنا

الدراسية اليوم، وفي مختلف المستويات والأسلاك، كافية لمعرفة مكانة الشعر عند العرب، من المحيط إلى الخليج. وهنا مكمن خطورته، وموجب الحذر من القيم التي يذيعها، ويسوقها، وموجب الاستعانة بأدوات كذلك النقد الثقافي، والرؤية التي يقوم عليها، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي، رغبة في كشف أنساقه المضمرة، وتعرية زيف كثير من قيمه «الشريرة» التي يذيعها، وإحراقاً لمزيد من «الشحوم الثقافية» التي يرسخها، ولاسيما وأنه يتوسل بآليات فنية ووسائط جمالية أصبحت محط إجماع المستهلك الشعري العربي منذ غابر الأزمان، جعلت منه بحق، شعراً عظيماً وعريقاً، وجميلاً.

غير أن عظمة هذا الشعر، وعراقته المشهودة، وجماليته «الفاتنة» تختبئ «قبحيات عظيمة» أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته وورثنا سيئاته»[52]. أما بالنسبة للحسنات أو الجماليات في الشعر العربي فليست مجالاً للمزايدات النقدية، إذ استنفد النقد الأدبي قروناً طويلة في رصدها، والتدليل عليها، والتنظير لها[53]؛ أما السيئات أو «القبحيات» كما ينعتها الأستاذ الغذامي، فهي المؤهلة تماماً لتكون موضوع النقد الثقافي بامتياز، مادام «مؤهلاً» أكثر من غيره، لكشف قيم الإذلال والاستكانة والمهانة (الكذب، والنفاق والشحاذة والاستجداء والامتثالية، والطاعة اللامشروطة لولي النعم) وتعرية أشكال السلوكيات المنحرفة المساهمة في صناعة الطاغية، وتسويق قيم التسلط والاستبداد التي تُمرر عبر الجماليات[54] لتترسب، بعد ذلك إلى العقل العربي، ولتصير ثابتاً بنيوياً في عملية التفكير والسلوك، والإنتاج والاستهلاك لديه، خاصة وأن هذا الشعر ليس مصدراً معرفياً أو تاريخياً فحسب؛ بل، فضلاً عن ذلك، هو «قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق»[55].

ويكفي أن نردد في هذا الباب قول الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي في مجلس الملك عمرو بن هند[56]:

ألا لا يجهلن أحد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

حتى ندرك جيداً كيف يبدأ الطاغية بـ «الفحل الشعري» ليتحول إلى «فحل ثقافي»، ويعود ليصير في آخر المطاف «فحلاً سياسياً»، أي طاغية/ أردشير. وهكذا في عود أبدي مستمر. ذلك ما ظل، بتعبير الغذامي، يتكرر من «زمن الجاهلية»، وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا. وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها[57].

فـ «جهل الجاهلينا» في هذا السياق - بصرف النظر عن الشعراء «المعارضين» للنسق، والمتمردين عن قيم التسلط، وقد طالهم التهميش والنسيان، لأسباب ليس هذا مكان التفصيل فيها - هي قمة التطرف والإلغاء والتضخم الذاتي الذي يميز كل الطغاة أنى وجدوا، لأنهم امتداد طبيعي لسلالة من الشعراء - وغير الشعراء كما سنرى - القدامى منهم (زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وعنترة بن شداد وامرؤ القيس والشنفرى وطرفة ابن العبد والحطيئة وجرير والفرزدق وبشار بن برد وأبو تمام والبحتري والمتنبي، إلخ). والمعاصرين[58] (نزار قباني وأدونيس) الذين يُغذون الفرد بقيم الجبروت والأنانية والطغيان والتسلط حتى يكبر ويشتد عوده ليصير طاغية/ أردشير على الجماعة التي أصبحت «تستسيغ» هذا الجبروت، و«تستلذ» بهذا الطغيان، و«ترتضي» هذا التسلط، على أنه أمر طبيعي، قدرته السلطان وسطرته، وليس لأحد عليه من سلطان. لنتأمل ما ورد على لسان أحد فحول شعر ما قبل الإسلام:

إذَا بَلَـغَ الـفِـطَـامَ لَـنـا صَـبِـيٌّ تَـخِرُّ لَـه الجَـبابِرُ سَاجِدِينَا[59]

فبحكم القيم المراد غرسها في النشء، وبحكم منظومة القيم التي تحكم المجتمع/ القبيلة، وتوجه الشاعر، وتجعله يرددها ويذيعها، يصير هذا «الصبي» مشروع طاغية، أو نموذجاً مستقبلياً يجب أن تتجسد فيه قيم الجبار/ أردشير حتى يخر له كل الناس، ويطيعون أمره، ويمجدون ذكره،

طائعين وخائرين (كما حال بيدبا الفيلسوف كلما دخل على دبشليم الطاغية، أو كلما دخل برزويه الطبيب على كسرى أنو شروان. فكلاهما يخران معفرين طاعة للملكين، كما سنرى في الحلقة الموالية مع حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع).

فيصير ذلك، «فحلاً سياسياً»، يستوعب القبيلة فيه، ويمتلك أرواح أهلها، ويستحل دم الخارجين عليه، والمنكرين لقيمه على نحو «فتوة الفقراء»[60]، بلغة الجابري، في مقابل «فتوة الأغنياء الأشراف». ومن لم يمتثل لهذا الصبي/ الجبار، يتحول إلى «لص صعلوك»، مادام يجرؤ على الثورة على هذا «النسق العنصري الظالم»، ويسير في اتجاه خلخلة النسق الثقافي، ثم الاستعاضة عنه بما يحقق المساواة بين أبناء القبيلة الواحدة، ويضمن حقهم في «العيش الكريم». وكان من الطبيعي، أن يعترض عليهم النسق الثقافي السائد والمتجبر ليعاقبهم بما اقترفت شجاعتهم على الخروج عن «نظام الطاعة»[61]، بتعبير أدونيس، وليكون مصيرهم المحتوم هو الخلع والطرد، واستباحة دمهم.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشعر العربي قد «لعب» دوراً مركزياً في تثبيت «نظام الطاعة»، حتى استشرى في نظام المجتمع العربي، وترسخ في بنية عقله الأخلاقي، فصار منهلاً للقيم المرغوبة، ومصدراً للأخلاق المنشودة: يوفر النماذج المثلى التي ينبغي تمثلها، وبالتالي الاحتذاء بها في السلوك والذوق والرؤية والتطلع، وغيرها، خاصة إذا سلمنا مع الأستاذ الجابري أن «نظام القيم ليس مجرد خصال حميدة أو غير حميدة يتصف بها الفرد فتكون خلقاً له، بل هو بالدرجة الأولى معايير للسلوك الاجتماعي ومحددات لرؤية العالم واستشراف المطلق»[62]. الشيء الذي رسخ أنماطاً سلوكية عند الحاكم العربي، وحوله إلى طاغية وجبار مستبد: لا شيء يعلو عليه، وهو يعلو على كل شيء؛ لا وسيط بينه وبين الناس، يحكمهم باعتبارهم مواضيع Sujets له ورعايا لخدمته، لا معنى لوجودهم من دونه، ولا مبرر لسلوكهم، إن لم يكن قطباً لها.

لنتأمل خلاصة الأستاذ الجابري، وهو يستعرض أهم خصوصيات الحاكم العربي، وتصوره للممارسة السياسية عبر امتداد الفكر السياسي العربي. يقول: «إننا ننسى، بسبب كثرة الاستعمال، أن «الرعية» تعني في اللغة العربية نفسها: الماشية، القطيع من الأكباش والنعاج. وقليلاً ما ننتبه إلى أن «الراعي» عندنا، الواحد الأحد، كثيراً ما يعتبر تعدد الرعاة على رعية واحدة، حتى ولو كانوا قليلي العدد، بمثابة تعدد الآلهة، وبالتالي فكما أن «الشرك» في ميدان الدين غير مقبول ولا معقول فكذلك ينظر الحكام إلى «المشاركة» في الحكم: إنها مازالت عندنا كفراً وإلحاداً في السياسة»[63]. يعني أن مجال الحكم، كما كان يتصوره «النظام القبلي» - وبمختلف تجلياته الباقية إلى اليوم - ويباركه الشاعر، ويجد صداه عند جيل الحكام «المرتقبين» هو مجال مباشر لا يحتاج إلى وسيط. فهو حكم مباشر على المحكومين، يصير فيه الحاكم/ الطاغية/ أردشير حاكماً وراعياً واحداً ووحيداً، فيصير المجتمع بذلك رعية للحاكم ولرغباته ونزواته. وتلك أهم خصائص الحاكم المستبد، وأقصى غاياته. وهذا ما يؤكد عليه ابن رشد في سياق تلخيصه لجمهورية أفلاطون قائلاً: «إن غاية المستبد هو تحقيق منفعته وحده (أناني)، ولا يريد النفع لعموم الناس، وإنما يقدم لهم بالأحرى ما هو ضروري فقط، مثلما هو شأن السيد مع عبيده»[64]. وهي غاية الطاغية كذلك، كما تحدث عنها الأستاذ الغذامي، ورصدها الأستاذ الجابري من خلال أردشير ووصاياه.

ومع أن الأستاذ الجابري يشتغل على التراث، ويجتهد في تعرية أصول الاستبداد فيه، والكشف عن مرتكزاته الإيديولوجية، فإنه قد توجه في بحثه إلى رصد كل المعوقات التي تعرقل نشر القيم الديمقراطية باعتبارها «الوجه» المجسد للحداثة السياسية وحصرها في «القبيلة» و«الغنيمة»، كما تشكلت في العصر «الجاهلي»، وفي مفهوم «العقيدة» الذي تبلور فيما بعد مع مجيء الإسلام، باعتبارها جميعاً محددات العقل السياسي العربي، منذ ذلك الحين إلى عصرنا الراهن[65]. وبما أن الباحث مقتنع بأن العرب لم تصف حسابها مع الماضي السياسي بعد، ولم تحقق طفرة تذكر في هذا المجال بحكم أنه

مايزال مكلكلاً بقوة على حاضرها، ومؤثراً فاعلاً في حركيته، وسيرورة مستقبلها؛ فإنه لم ير داعياً إلى استحضار النماذج المعاصرة، وضرب الأمثلة الممثلة لحال واقع السياسية العربية بها.

أما الأستاذ عبدالله الغذامي، وإن كان بدوره يشتغل بالتراث، وعلى طريقته الخاصة، إلا أنه عادة ما يستنجد بالنماذج المعاصرة بالأخص، للتأكيد على أطروحة من أطروحاته، أو للتمثيل لموقف معين، والتدليل عليه. وهو ما دعاه، وهو يقرأ الأنساق الثقافية العربية، ويرصد مظاهر الاستبداد في هذه الأنساق، وطرق صناعة الطغاة، إلى تقديم أمثلة حاضرة ومعاصرة لدعم أطروحته والاستدلال عليها. وفي هذا يقول، ونورد قوله على طوله حفاظاً على انسجامه، ورغبة في استثمار ما ورده فيه بالأخص: «ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذي نشأ سياسياً ليكون فرداً (في) حزب قومي يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فرداً في هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويعارض ما يعارضه الحزب، تماماً مثلما كان دريد بن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينغرس في الحزب حتى يبدأ يشعر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنا المندمجة تتحول من أنا تشعر أنها هي والحزب شيء واحد، وحضرت هذا النحن النسقية، ولم تعد الأنا والنحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا لتكون الأنا هي النحن، وإنما لتكون النحن هي الأنا، وبما أن النحن هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هي التي ستتحكم في عملية الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين»(66).

غير أنه من واجبات التحرز «العلمي» أن نتساءل عن الأسباب الموضوعية التي أملت على الباحث اختيار صدام حسين، دون غيره، ليكون مثالاً على دور النسق الشعري في صناعة الطاغية، ونموذجاً لحالة «التطابق» مع «النموذج الشعري النسقي»؟ وهل يمكن أن نركن إلى هذه الخلاصة التي

تقيم نوعاً من «التطابق» بين الشعر، وصناعة الطاغية، هكذا بإطلاق؟ وبعبارات أخر، هل يمكن للشعر، مهما بلغت مكانته في المجتمع، ومهما وصلت درجة نشره للقيم الاستبدادية، أن يصنع الطاغية، ويؤسس لقيم التسلط والتجبر لدى الحاكم؟ ثم ألا يمكن أن نعتبر أن «المطابقة» بين الشعر والطاغية مسألة تحتاج إلى مزيد استقصاء وتحر حتى لا نغمط العوامل الأخرى حقها، والمسببات المصاحبة لها في هذه «الصناعة»؟

لقد وجد الأستاذ عبدالله محمد الغذامي في شخصية الرئيس العراقي «السابق» صدام حسين[67] النموذج المثالي الذي يشكل في نظره، واحداً من الحكام الذين ساهم الشعر في «صناعتهم»، إن لم يكن وحده المسؤول عن هذه «الصناعة»، فكانوا نتيجة لمجموع القيم الثقافية التي أسست لميلاد «الزعيم الفحل»، ومن ثم لصناعة «الطاغية». فصدام حسين، من هذه الزاوية، واحد من «أردشيرات العرب» الكثر الذين ساهم الشعر في خلقهم وتكوينهم، وواحد ممن ساسوا مدينة من «المدن المستبدة» الضاربة في أعماق التاريخ السياسي العربي، مع استثناءات تؤكد القاعدة.

فصدام حسين، في تصور الأستاذ الغذامي، امتداد للفحولة الشعرية التي أسس لها شعراء ما قبل الإسلام، وما بعده، من أمثال عمرو بن كلثوم، وجرير والمتنبي ونزار قباني، وغيرهم هؤلاء، إذ حينما ننظر إلى معجمه السياسي، كما يقول الباحث «تلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صدامياً فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدامي». ويضيف في الصفحة نفسها: «فصدام ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدامي، وهذه القيم هي القيم التي عززها النسق الشعري»[68].

قد يصح القول بأن الشعر كان ومايزال «الفاعل الأخطر في تكوين

النسق الثقافي العربي»، وقد يصح معه إضافة دور المسالك الثقافية الأخرى كالخطابة والترسل والمقامات والحكايات، وغيرها، في تمرير قيم «الملك العضوض»، وتمرير قيمة الطاعة المميزة للموروث الثقافي الفارسي، والمجسدة بالأخص في «عهد أردشير» ووصاياه للحكام من بعده؛ غير أن مثل هذا التعميم قد يؤدي إلى اختزال ظاهرة ما دعاه الباحث بـ «صناعة الطاغية» في العوامل الأدبية والثقافية الداخلية وحدها، دونما أي اعتبار للعوامل الخارجية، وشروط التاريخ العالمية ودورها «الحاسم» في عملية «التصنيع» تلك.

فالحكم الشمولي الذي ميز حكم صدام حسين ليس امتداداً لنسق الشعر العربي وحده، ولا «استنساخاً» لنماذج من الحكم العربي القديم، خاصة حكم «الملك العضوض» وحسب؛ بل كان محصلة ما أسفرت عليه السيرورة التاريخية في المرجعية العربية الإسلامية، بكل قطاعاتها الثقافية الأدبية وغير الأدبية، وفيما «لعبته» المرجعية الغربية، بكل أنواع إيديولوجياتها الإمبريالية والصهيونية، فضلاً عما كان يقدمه «النموذج السوفيتي»، في زمنه، من بديل مستقبلي مناهض «للنظام الاستغلالي الإمبريالي العالمي»[69]. الشيء الذي وسم نظام صدام حسين بالشمولية والحكم الفردي المركزي، دون أن يلغي هذا المعطى وطنيته «الصادقة»، ونزوعه القومي «الجارف» وقتئذ.

فنظم الحكم الشمولية، أو الطغاة والمستبدين الذين يجسدون وصايا أردشير، كما الشأن بالنسبة للنموذج الذي اختاره الأستاذ الغذامي، لم تكن نتيجة مباشرة للفحل الشعري والثقافي فحسب، ولا كانت استنساخاً، شعورياً أو لاشعورياً، لنظام الحكم كما تمت ممارسته عصر «الملك العضوض»، ولا كان امتداداً مباشراً لأنظمة الحكم التي قامت على وصايا أردشير، على امتداد التاريخ العربي المديد؛ بل وكانت، فضلاً عن كل ذلك، نتيجة «رد فعل على الإمبريالية والاستعمار الجديد ونظم الحكم الفاسدة التي يغذيانها، مما فسح المجال للانقلابات العسكرية في كثير من البلدان العربية، كان في مقدمتها ذلك «الانقلاب الذي قام به «الضباط الأحرار» بزعامة جمال عبدالناصر في

مصر عام 1952. ومع انخراط هؤلاء الضباط بصورة كاملة في مسلسل الكفاح الوطني التحريري المصري والعربي وسلوك سياسة التحرر الاقتصادي مع التصدي للمحاولات التدجينية التي قامت بها الإمبريالية، اكتسب هذا النظام العسكري الوطني الشمولي شعبية واسعة ليس في مصر وحدها بل في الأقطار العربية جميعها مما كانت نتيجته قيام انقلابات عسكرية تستوحي هذا النموذج المصري وفي مقدمتها الانقلاب الذي حصل في العراق عام 1958 والذي بلغ قمة شموليته ودمويته مع حكم عبدالكريم قاسم ثم مع صدام حسين الذي فرض نفسه علي الحزب الذي من جوفه خرج، والذي كان قد استلم السلطة بدوره إثر انقلاب عسكري»[70].

فالنظم الشمولية، وخاصة ذات المنزع القومي، بما في ذلك نظام حكم «حزب البعث» في كل من العراق وسوريا، عادة ما كانت تبني «شرعيتها على ما تتبناه من شعارات وطنية تحررية بما في ذلك التحرر من الهيمنة الاستعمارية الإمبريالية وبناء الدولة الوطنية القطرية عن طريق تحقيق أمل العرب في الدولة الوطنية القومية العربية الواحدة. وكان طبيعياً أن تعاني هذه النظم من سلبيات الحرب الباردة ومن شمولية المعسكر الإمبريالي الذي كان يتصرف، ومازال، بمنطق «من ليس معنا فهو ضدنا»، الشيء الذي دفع مثل هذه النظم إلى مزيد من الشمولية والانغلاق، كثيراً ما يتحول الحزب معها، إن وجد، إلى «حكم العشيرة»[71].

وفي ظل مثل هذه الأوضاع الدولية والجهوية أيضاً، وبمساهمة الإرث الثقافي العربي عموماً، من شعر وخطابة وترسل ومقامة، ومحصلة باقي الأجناس الأخرى، ما كان بالإمكان أن يكون نظام صدام حسين إلا على ما كان عليه، على غرار باقي الأنظمة العربية الموالية للمعسكر الشرقي ضداً على المعسكر الغربي الرأسمالي والإمبريالي، أو حتى الموالية منها للمعسكر الرأسمالي. ولما سقط المعسكر الأول، لأسباب معروفة، ومن جهات معلومة، كان من الطبيعي، أن تمتد «يد» المعسكر الثاني للقضاء على كل حلفاء المعسكر الاشتراكي، ومنها نظام صدام حسين ومن يدور في فلك إيديولوجية حكمه،

ولاسيما بعدما بدأ هذا النظام يهدد المصالح الحيوية للغرب الرأسمالي، ويقطع أشواطاً «هائلة» في التنمية الاقتصادية والعسكرية والعلمية والتكنولوجية، وبلغة قومية واقعية وعملية، بعيدة عن «الشعارات» الرنانة، و«الخطب» المنمقة.

ومن هذا المنظور، لا تستقيم المطابقة «الآلية» بين نظام صدام حسين، وممارسته للحكم الشمولي فقط بفعل الشعر والقيم التي يسوق لها، ويذيعها، رغم ما يمكن أن يكون له من دور هام في «شعرنة الذات العربية»، بتعبير الأستاذ الغذامي، وإذاعة قيم تصب في تقوية الفحل، وصناعة الطاغية؛ سواء من خلال شعر عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد، والمتنبي وأبي تمام، أو من خلال شعر كل من نزار قباني وأدونيس، وغيرهم. كما لا يستقيم أن نختزل صناعة الطاغية من خلال أبيات معزولة، أو شذرات مقطوعة عن أوصالها بشكل عسفي من شعر هؤلاء، دون استقصاء شامل لما ينظم هذا الشعر، ويحكم رؤيته العامة، من جهة، ودون تسبيب الأحكام باستحضار عوامل داخلية وخارجية بالغة التعقيد من جهة أخرى.

إن التركيز على الشرط الشعري والثقافي، ودوره في صناعة الطغاة والمستبدين، عبر تاريخنا الطويل والمديد، وتغييب المعطيات التاريخية والشروط الموضوعية المساهمة في هذه «الصناعة»، قد يشوش على الرؤية التي صدر عنها الأستاذ الغذامي، وفسر بمقتضاها طبيعة الحكم الشمولي عند صدام حسين، وكأن باقي نظم الحكم في الوطن العربي، سترفل في بحبوحة النظام الديمقراطي، وتسعد باقتسام السلطة وممارسة العدل، وتهنأ شعوبها في إدارة الشأن العام وتدبيره؟!

فما يقال عن نظام صدام حسين يجوز قوله عن باقي الأنظمة العربية، إن لم يكن مع معظم بلدان «العالم الثالث»، مع فروقات تؤكد القاعدة وتفسرها، وتحث على توسيع الرؤية لتستوعب كل الأنظمة، قصد تصحيح المسار السياسي العربي نحو مزيد من الديمقراطية والمواطنة والمشاركة، دون

«مزايدات» إيديولوجية، بمعناها السلبي، قد تنحرف بالمسار في اتجاه مزيد من الاستبداد والتجبر والفحولة، بدعاوى مختلفة لا تزيد إلا في التأخر التاريخي والحضاري لهذه الأمة.

وعليه، فالمطالبة الضمنية بإقامة نظام ديمقراطي في حكم صدام حسين، وبالتالي خلق المسافة اللازمة بين مؤسسة الرئيس ومؤسسة الحزب، وبينها وبين مؤسسة الدولة/ العراق، مطلب لا يخلو من «حق أريد به باطل»، من جهة، لأن نظام صدام حسين لا يشكل استثناء عربياً وإسلامياً في هذا الباب، ومن جهة ثانية، فهو دعوى «فوقية»، لأنها لا ترى الخلل إلا في «الآخر» L'Autre بمعناها الفلسفي - ولا تستحضر الإرغامات الموضوعية المساهمة في صناعة الطاغية أي طاغية. الشيء الذي جعل «كثيراً» من استنتاجات الأستاذ الغذامي، بهذا الصدد، مجرد امتداد للنصوص أكثر مما هي استنطاق للواقع والوقائع، و«استشارة» للمعطيات التاريخية، والإكراهات السياسية والإيديولوجية الجهوية والعالمية المحيطة بالظاهرة. فغلب بذلك البعد الإيديولوجي على البعد العلمي، لاسيما لما أراد الباحث أن يختزل صناعة الطاغية في الشعر دون غيره، وفي شخصية صدام حسين دون غيره، وفي نظام حزب البعث دون غيره، إلخ.

وبناء على كل ما تقدم، فنحن لا نبخس مقدار الشعر في صناعة الطاغية، بظهور الشاعر الشحاذ والمداح، أو المثقف «المكدي» الأجير، ولا نقلل من دوره في رسم معالم الشخصية العربية، ومدها برصيد معين من الرؤى والمقولات والمفاهيم والقيم؛ إلا أننا لا نوافق الأستاذ الغذامي على تحميله الشعر هذا القسط «الوافر»، إن لم يكن الكامل، في عملية صناعة الطاغية، بمن فيهم صدام حسين، كما لا نشاطر الاقتناع ذاته مع أولئك الذين يختزلون الشعر في بُعده الجمالي الصرف، فسيتكنون إلى فتوحاته الفنية، ويتقبلون ما يمرره من قيم دون محاسبة أو مساءلة ثقافية.

فالشعر لا يصنع الطغاة، هكذا بإطلاق - كما لا تصنعه الخطابة

والترسل، وغيرهما - إنما قد يساهم فقط، وبقسط معين في عملية «الصناعة» هذه، متى تواطأت المؤسسات السياسية والرسمية في تضمينه قيماً تسير في هذا المنحى، مستغلة في ذلك جماليته ومقبوليته الفردية والجماعية، ومتى توفرت الشروط الموضوعية الملائمة والمواتية لذلك.

وبالجملة، فإن تغييب المعطيات التاريخية الموضوعية الماضية منها والحاضرة، بما يكفي من الاستقصاء، قد يصيب الرؤية التي يصدر عنها الأستاذ الغذامي ببعض «التقصير». كما أن إغفال مساءلة باقي الأجناس الأدبية العربية الأخرى، بمزيد من الدرس والتوسيع على غرار ما تم مع الشعر قد لا يساهم في بلوره تصور شمولي لظاهرة صناعة الطاغية. وعليه، ستكون الحلقة الموالية، موضوعاً لمساءلة الحكاية، وبالتحديد حكايات ابن المقفع باعتبارها من أهم المسالك الأدبية في ترسيخ قيم أخلاقية تلتقي مع الشعر في صناعة الطغاة، وتحديد معالم العقل العربي. وتلك بعض مهام الحلقة/ المقالة المقبلة.

الهوامش

1انظر مجلة «أوان» البحرينية، العدد: 1، ص: 91. (حلقة نقاشية مع الأستاذ الغذامي). وسننتظر بفارغ الصبر، قراءة الأستاذ الغذامي، للخطاب العقلاني «المتشعرن» للأستاذ الجابري، وما يتضمنه من عيوب نسقية، حتى تكتسب هذه المقارنة مزيداً من الشرعية المنهجية. (انظر ص: 95، من مجلة «أوان»، العدد: 1).

2) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 67.

3) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 26.

4) الجابري: تكوين العقل العربي، ص: 195.

5) وستصادفنا، على امتداد هذه الدراسة، كلمة الساسانية، وبني ساسان التي أصبحت ترتبط بالذل والسفالة والدناءة على ألسنة العرب، بعدما كانت رديفة عند الفرس للعزة والمجد والحسب والرفعة أيام أردشير وكسرى، وغيرهما. الشيء الذي كان يعكس بجلاء ذلك الصراع «العنيف» بين القيم الأخلاقية والأدبية والجمالية والبلاغية إبان الحكم العباسي. وستتضح معالم هذا الصراع، وبالأخص بين الجاحظ والجرجاني فيما سيأتي من الدراسة.

6) أردشير: عهد أردشير، ص: 17.

7) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 162.

8) ويتحفظ الأستاذ الجابري على كلمة «الخالص»، ويضعها بين مزدوجتين، «تأكيداً على نسبية هذا النعت. فليس هناك موروث عربي «خالص» ولا إسلامي «خالص»، مائة في المائة. (انظر هامش رقم: 2، من العقل الأخلاقي العربي، ص: 494). وهذا التحفظ مشروع ومنهجي، لا شك في ذلك، إلا أنه يبرر التغاضي عن الإشارة إلى درجة الاختراق التي تعرض إليها هذا الموروث الثقافي، وما يختزنه كذلك، بحكم طبيعته، من قيم سلبية تتعارض وقيمة المروءة ذاتها؛ بل وتشكل، حتى هذا الوقت الراهن، عقبة حقيقية في أي مطلب يرجو التحديث السياسي.

9) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 323.

10) ستكون لنا عودة في إحدى حلقات هذه الدراسة إلى مسلك الخطابة والترسل للتدليل على درجة العنف والتعسف التي مورست في أوائل الدولة الأموية، وكانت سبباً من الأسباب التي عمقت أزمة القيم، التي انفجرت أول مرة إبان ما درج على تسميته بـ «الفتنة الكبرى»، وكانت عاملاً من العوامل التي عجلت باستقدام قيم الكسروية، لإطالة عمر الدولة والأسرة الحاكمة.

11) وسنخصص لأبي عمرو بن بحر الجاحظ - باعتباره «شرارة» لإيقاظ الوعي العربي الأعرابي والقومي، ضداً على الاختراقات التي بدأ يتعرض إليها هذا الموروث الثقافي - مبحثاً مستقلاً في

سياق هذه الدراسة، باعتباره الشخصية العلمية البارزة التي أنشأت مشروعاً فكرياً للدفاع عن قيم الموروث الثقافي العربي «الخالص»، واقتراح مخرج لأزمة القيم التي اجتاحت عصره والعصر الذي قبله، بصياغة بديل فكري إنساني يقوم على قيم التسامح والعقلانية والاختلاف.

12) وسنقف عند هذا الموضوع أيضاً في سياق دراستنا هذه، إذ سنبرز مدى الصراع القائم بين القيم في مجال الشعر والنقد الأدبي على حد سواء بين الموروث الثقافي العربي «الخالص»، والموروث الثقافي الفارسي، من خلال كتابي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لصاحبه الثعالبي النيسابوري، ودُمية القصر وعُصْرة أهل العصر، لمؤلفه أبي الحسن الباخرزي الفارسي.

13) الهمذاني: المقامات، الهامش الثاني، ص: 92 (التشديد من عندنا).

14) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 248.

15) وسنخصص أيضاً للمقامات، وخاصة لمقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة مستقلة تسير في هذا الاتجاه، نبرز من خلالها درجة الصراع الجاري بين القيم العربية والقيم الفارسية في هذه الفترة التاريخية، وكيف استحدثت المقامات كجنس أدبي لتكون ميداناً تجري فيه أطوار هذا الصراع، ويتجسد فيها.

16) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص ص: 231-232.

17) ابن خلدون: المقدمة، ص: 231.

18) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630.

19) يقول ابن رشيق عن تلك المكانة: «كانت القبيلة من العرب إذ نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج». (العمدة، 1/65).

20) عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص ص: 14-15.

21) انظر دراستنا في هذا الاتجاه: «الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف»، ص ص: 63-62. كما يمكن العودة إلى كتاب الرياض، العدد: 97-98، الذي خصص لقراءة المشروع النقدي للأستاذ الغذامي.

22) Edward T. Hall: Le Language Silencieux, p: 48-93.

23) وهو المفهوم الذي يوظفه الأستاذ الغذامي بمدلول مخصوص. فهو لا يقصد بالأنساق (مفرد نسق) مدلوله البنيوي، بمقدار ما يقصده به ما تضمره ثقافة معينة من قيم، وتجتهد في تمريره وإذاعته بين أكبر عدد من الناس داخل المجتمع، عبر «حيل» ثقافية، ومسالك جمالية حتى يستسيغها المستهلك، وتصبح بالنسبة إليه مرجعاً للحكم والتقييم.

24) وقد أثار الجابري استعمال مفهوم نظم القيم باعتبار تعدد القيم التي ساهمت في تكوين العقل الأخلاقي العربي، وتشكيل بنية قيمه. كما ركز على سلم للقيم باعتبار تعدد القيم وتنوعها تدرجها، وموقعها في «الضمير الفردي والجماعي». وقد حاول الباحث رصد سلم القيم المشكّلة للثقافة العربية، وتصنيفها، وتحليلها ودراستها ونقدها، في اتجاه نبذ قيم الاستبداد والتسلط والتجبر، تمهيداً «لزرع» قيم الديمقراطية والحداثة السياسية.

25) وعند عبدالله حمودي، نلاحظ أن هناك استعمال لمفاهيم مختلفة، وإن كانت تلتقى عند مدلول واحد، وهي: «النسق الثقافي» والبنية و«الأنظمة السلطوية والخطاطة الثقافية»، وكل ذلك من أجل إبراز آليات اشتغال السلطة، والسلطة السياسية بالتحديد، في المجتمعات العربية الحديثة، من خلال جدلية الشيخ والمريد، ومظاهر امتدادها في المجال السياسي الحديث والمعاصر (انظر كتابه: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة؛ وبالأخص في الفصل الأول والفصل الخامس والفصل السادس).

26) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 430.

27) ولنا في المشروع السيميائي للأستاذ سعيد بنكراد أوفى مثال على ما ندعي. يمكن الرجوع إلى دراستنا في هذا الباب: «في سيمياء الشخصية والجسد، مدخل لقراءة أعمال لبنكراد».

28) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 148.

29) أما النساء/ المرأة فلا مكان لها ضمن قيم الرجال (الفروسية، الشجاعة، والكرم، والحلم، والنهى والعزة، إلخ). فهي مجرد موضوع لغزل الرجال وتشبيبهم، أو لمغامرتهم العاطفية أو (ولنا في معلقة امرؤ القيس أوفى مثال على هذا، وعمر بن أبي ربيعة من بعده، وكذا كثير من قصائد نزار قباني، رغم ما شاع عنه بأنه مدافع عن المرأة كقيمة إنسانية. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة مستقلة ليس هذا مكانها). فقيمة المرأة في المجتمع العربي «الجاهلي»، وما بعده، مع فروقات تؤكد الاستثناء، «قيمة دنيا»، تختزل كل الصفات غير المحمودة مثل «النحس»، الحمق، القوادة، إلخ. وهي القيم التي ستظل تلاحق المرأة عبر العصور، وتختزلها حتى العصر الراهن. وهو نفس التصور الذي دافع عنه أردشير. يمكن العودة بهذا الصدد إلى دراستنا في الموضوع: «هكذا تكلم أردشير... عن المرأة».

30) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 157.

31) الغذامي: النقد الثقافي، ص ص: 218-219.

32) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 500.

33) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 513.

34) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 47.

35) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 190.

36) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 495.

37) أردشير: عهد أردشير.

38) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 192.

39) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص: 104 (معلقة عمرو بن كلثوم).

40) نفسه ص: 116 (معلقة عنترة بن أبي شداد).

41) نفسه، ص: 71 (معلقة زهير بن أبي سلمى).

42) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 2/138.

43) الغذامي: النقد الثقافي، ص: 93.

44) نقصد أن معظم الشعر العربي القديم، هو عبارة عن «قصيدة كبرى في المدح»، تتميز عن باقي الأغراض الشعرية الأخرى (الرثاء، والهجاء، والغزل، والفخر) بسمات شكلية وصورية فقط. (انظر الغذامي: النقد الثقافي، ص ص: 160-161).

45) الزوزني: المعلقات السبع، ص: 105.

46) وبالنسبة للمغرب، فتعتبر مدونة الأسرة، التي جاءت تتويجاً لخطة إدماج المرأة في التنمية، مدخلاً هاماً نحو محاولة ترتيب العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس المساواة والمشاركة والتفاعل.

47) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 405.

48) يقول ابن رشد بهذا الصدد: «ولنعلم أن في شعر العرب قصائد مليئة بمثل هذه الشرور، ولهذا فإن الضرر الأكيد إن هي لقنت للصبيان منذ صغرهم» (تلخيص السياسة، ص: 89).

49) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 325.

50) style = “FO SPAN LANG = AR-SA” 121.

❖ ❖ ❖

الخطاب النقدي ومعضلة التأصيل

عبدالإله قيدي

مما لاشك فيه أن التحولات والتطورات التي يعرفها النقد من خلال محاولة اندماجه في القوالب والمرتكزات العلمية من جهة، ومن خلال عملياته المتكررة للتطبع بالصبغة الإبداعية من جهة ثانية، جعلته يؤسس بعض القيم التي تدفعه إلى خانة الأجناس القائمة بذاتها. من هنا يمكن أن نطرح السؤال التالي: هل يمكن اعتبار النقد La critique جنساً أدبياً؟

وفي إطار هذه الأسئلة التي تفرزها عجلة النقد تطرح كذلك مسألة علاقة النقد بالإبداع بشكل عام. وهنا يذكرنا أحد النقاد المغاربة المتميزين، الأستاذ أحمد اليبوري، بأن المبدع هو أول ناقد لعمله، انطلاقاً من محاولة تأسيس قيم جديدة تقوم على أنقاض قيم قديمة مادامت العملية النقدية ترتبط بالإبداع منذ ولادته، وهي - بالتأكيد - توجد في صميم الإبداع.

إن النقد يبحث عن ذاته، يرغب في تشييد عالمه والتخلص، بالتالي، من براثن الذاتية وقبضة المعرفة الموضوعية، وقد «نتج عن خروج النقد من دائرة (المعرفة) الذوقية التي ميزته ك كتابة أدبية من نوع خاص، إلى دائرة المعرفة التي مازال جله على هامشها (...) أنه أصبح كما يقال، في وضع الجالس بين كرسيين، لا استقرار ولا راحة»(1).

هذا ما حفز تودوروف T. TODOROV إلى التأكيد - في نقد النقد - Critique de la critique بلغة صريحة أنه لا يتساءل حول ذلك النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أي النقد الذي يؤسس قوالبه وأصالته ليصبح كتابياً، لكي يتم بذلك تداول مفهوم «النقاد الكتاب Les critiques écrivains».

فالنقد - كما يصرح رولان بارث BARTHES - ليس بأي معنى من المعاني جدولا للنتائج أو جسداً من الأحكام، بل هو جوهرياً نشاط، أي سلسلة من الأفعال المنشبكة انشباكاً لا تحل أواصره بالوجود التاريخي والذاتي للفرد؛ وأياً كانت تعقيدات النظرية الأدبية وتركيباتها، فإنه يفترض في الروائي أو الشاعر أن يتحدث حول أشياء وظواهر سواء أكانت خيالية أو غير خيالية، خارجية وقبلية بالنسبة للغة.

إن العالم في تقدير رولان بارث «موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جداً. إنه لا يتعامل مع العالم بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، وهو خطاب على خطاب، لغة ثانية أو ميتالغة - كما يقول المناطقة - تطبق على لغة أولى - أو على اللغة من حيث هي شيء - ويقتضي ذلك أن النشاط النقدي ينبغي أن يأخذ في اعتباره نمطين اثنين من العلائق بين اللغة الأخيرة - اللغة من حيث هي شيء - وبين العالم، ويحدد النقد بالتفاعل بين هاتين اللغتين، ويحمل بالتالي شبها وثيقا بنشاط فكري آخر هو المنطق La logique الذي يقوم، هو أيضاً، بصورة كلية على التمييز بين اللغة من حيث هي شئ والميتالغة»[2].

تنتصب اللغة النقدية - حسب هذا الفهم - لكي تتناول بالسبر والاستقصاء لغة كائنة سلفاً، فهي كتابة على كتابة أو خطاب حول خطاب. ولكن، هل تسمو هذه اللغة الثانية إلى المستوى الإبداعي الذي تتمتع به اللغة الأولى؟

يجيب جان إيف تاديي Tadie: «النقد جنس أدبي Genre littéraire، هي فكرة، إلا أنها متعة نادراً ما نستطيبها. ولكن من يقرأ الشعر؟! أن تعشق الأدب هل هو تثمين نكهة الشعر؟ أن تعشق الأدب هو أيضاً تثمين لنكهة الكشف ونكهة الحقيقة العارية والمضاءة. فالنقد وحده القادر على إفشاء سر هذه الحقيقة المجهولة والمزعجة أحيانا. إنه أدب

من الدرجة الثانية حيث يشهد عصرنا على توسعه اللامحدود (...) إن النقد هو النور الذي يضئ آثار الماضي، ولكنه لا يبتكرها»[3].

هكذا يعمل كل ناقد، ما في وسعه، لاختيار لغته الضرورية تبعاً – كما أكد بارث – لنسق أنطلوجي معين، كوسيلة لممارسة فكرية تخصه هو، هو وحده، واضعاً في هذه العملية ذاته العميقة Sa profondeur، أي اختياراته ومتعه ومقاوماته وأشكال هوسه واستشفائه من مكابدته. وبهذه الطريقة «يحتوي العمل النقدي ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتين اثنتين: موقع المؤلف وذاتيته، وموقع الناقد وذاتيته، لكن هذا الحوار يكشف تحيزاً أنانياً نحو الحاضر. فالنقد ليس تحية إجلال تؤدى لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر، بل هو تشييد لذلك الجلي المدرك في زمننا نحن»[4].

والواقع أن الظواهر النقدية – التي تغترف من إنجازات العلوم الإنسانية – تحاول التأكيد على الطابع التأويلي المتنوع والمتعدد للنقد الجديد، بحيث أن ممارسيه لا يطمحون إلى إقامة وقائع حول الأثر الأدبي، بل يسعون إلى ارتياد دلالته من موقع فلسفي ونظري حديث. ومن ثمة فإن الأدب – عند بارث مثلاً – هو دائماً السؤال ناقص الجواب. في حين يعتقد دوبروفسكي SERGE DOUBROUVSKY أن الأدب على العكس، إنه مجموع الإجابات الممكنة على الأسئلة القائمة التي يطرحها إنسان معين ويطرحها – عبره – عصر أو حضارة ما، وفي أقصى الحدود، الأسئلة التي تطرحها الإنسانية. فكل سؤال هو جواب، وكل جواب هو سؤال، لأن الأدب هو دائماً سؤال يعبر جواباً وإجابة تعبر سؤالاً[5].

وعليه، فإن تصورات بارث النقدية تشكل مورداً أساسياً لابد للمهتم من أن يمتح من معينه وفورانه الدافق: من ذلك اقتراحه مفهوم «علم الأدب» لإطلاقه على الخطاب الشامل الذي لايكون موضوعه معنى معيناً، وإنما التعدد والتنوع ذاته لدلالات الأثر الأدبي، واسم «النقد الأدبي»

لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يحمل على عاتقه نية إعطاء الأثر معنى محدداً. بيد أن بارث يتردد لحظة ثم يعود للتأكيد بأن هذا التمييز غير كاف، ففيما «أن إعطاء المعنى يحتمل أن يكون مكتوباً أو صامتاً فسنفرق - يقول بارث - بين (قراءة) الأثر و(نقده): القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»[6].

أما تودوروف، فيسمي إسقاطاً Projection كل نشاط أولي حول النص الأدبي لأن عبارة تعليق تعني موقفاً ثانياً تكميلياً ومناوئاً ينبثق من الصعوبات التي يفجرها الفهم المباشر لبعض النصوص. إن التعليق يتحدد بواسطة سريرته الموجهة للأثر موضوع التعليق، فهو يطمح إلى إضاءة المعنى، إلى ترجمته، كما يمتنع المعلق عن حذف أو إسقاط أية جزئية ترتبط بنص الموضوع ويعمل كذلك على إبعاد كل زيادة تنضاف إليه. وبالمقابل، فإن الإخلاص هو في آن مبدأه الرئيسي ومعيار نجاحه. يتم، إذاً، إنتاج النص في حالة الإسقاط - برأي تودوروف - بواسطة سلسلة متنافرة Hétérogéne تتكون من حياة المؤلف والشروط الاجتماعية وخصائص العقل الإنساني، وفي حالة الشعرية Poétique يبتدئ النص كنتاج ميكانيزم تخييلي له وجود فعلي هو الأدب. ومن ثمة فإن خطاب الشعرية ليس أكثر جدة من الخطاب الإسقاطي أو خطاب التعليق، مع أن القرن العشرين عرف نهضة في الدراسات الشعرية المرتبطة بعدة مدارس نقدية، ك الشكلانية الروسية والمدرسة المورفولوجية الألمانية والنقد الأنجلوسكسوني الجديد والدراسات البنيوية بفرنسا...[7].

يخلص تودوروف إلى القول، بأن موضوع القراءة هو النص المفرد، إذ تكمن غايتها في البرهنة على النسق. أما التعليق، فهو قراءة "مذررة" Atomisée، بحيث لايمكن بتاتا قراءة أثر كامل بطريقة مرضية ومشعة إذا لم نضعه في علاقته مع باقي الآثار السابقة والمعاصرة[8].

وغير خاف على المهتمين أن الهدف الوحيد الذي يجمع بين سائر

الدراسات النقدية الأوربية المعاصرة، كما يقول الباحث/ الناقد حسن المنيعي، هو السعي الحثيث للحصول على منهج باعتباره يشكل نواة ملائمة وأرضية خصبة للسفر نحو تأمل جدي حول قيمة المعرفة. وهكذا «برزت في معظم البلدان الأوربية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد، وتتوسل إليه، الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل إبداعي، خصوصاً عندما صار يبحث عن أدواته، ويتموضع في نطاق مادته»(9).

لقد حاولنا التعرض لبعض المفاهيم التي يتوصل إليها الناقد-الكاتب من خلال ممارسته للعملية الكتابية والوقوف، بالتالي، على مختلف السمات التي تبديها لغة النقد ك كتابة تنحو إلى تأصيل كيانها وتسعى إلى التخلص من ربقة القيود والمعايير التي يتحكم فيها الذوق الشخصي. وبالأحرى، البحث عن جواب لسؤال سابق هو: إلى أي مدى يمكن اعتبار النقد جنساً أدبياً؟.

على أي، إننا نعلم أن الأجناس الأدبية هي أجناس تخييلية قبل أن تكون شيئاً آخر، فهل بوسع النقد أن ينزاح عن لغته أو لغاته لممارسة وظيفة التخييل، وحتى إذا ما تم له ذلك، هل يستطيع أن يكون وفيا في تعامله مع النصوص الإبداعية، النصوص التي تمنحه كيانه ولغته؟.

الهوامش

1) أحمد اليبوري : النقد العربي المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام. مجلة الوحدة، عدد 49، 1988، ص 9.

2) R. BARTHES: Qu'est ce que la critique. In essai critique. Edition de seuil, Paris, p225.

3) J.YVES TADIE: La critique littéraire au 20 siècle, les dossiers belfond, Paris, 1987, p15.

4) R.BARTHES: op. Cit. p 257.

5) SERGE DOUBROUVSKY: Pourquoi la nouvelle critique (critique et objectivité), Donoél, p 111.

6) رولان بارث: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص 60.

7) يوضح تودوروف أن عبارة (شعرية) كما وصلتنا عبر التقليد، تعني أولا كل نظرية داخلية للأدب، وتنطبق ثانياً على الإمكانات الأدبية التي يختارها مؤلف ما على أساس النظام التيماتيكي والتأليفي والأسلوبي.. كما هو حال شعرية (فكتور هيغو)، وتستند ثالثا إلى السنن السردية المشيدة من قبل مدرسة أدبية أو مجموعة من القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها ضروريا. إن تودوروف يفضل، هنا، التعامل مع التعريف الأول الذي يعتبر الشعرية عبارة تطلق على كل نظرية داخلية للأدب. لأن موضوع الشعرية «ليس مجموع الآثار الأدبية الموجودة، ولكن موضوعها يتمثل في الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ يعمل على توليد كمية لاحصر لها من النصوص. فالشعرية هي، إذن، برنامج نظري تنعشه وتلقحه الأبحاث التجريبية دون أن تعمد إلى إنشائه». كما ينبغي على الشعرية – في نظر تودوروف – أن تجيب على سؤال ما الأدب؟ وتهيئ المناخ الملائم بتوفير أدوات لتوصيف نص أدبي، أي تمييز مستويات المعنى وفرز الوحدات التي تشكله ووصف علائق هذه الوحدات. انظر:

O. DUCROT & T. TODOROV: Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, seuil, Paris 1972, p 106.

8) T. TODOROV: Poétique de la prose, collection poétique, seuil, Paris 1971, p 241, 250.

9) حسن المنيعي: أزمة المنهج في النقد العربي (النقد المغربي نموذجاً)، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 10 /11، 1978، ص 66.

❖ ❖ ❖